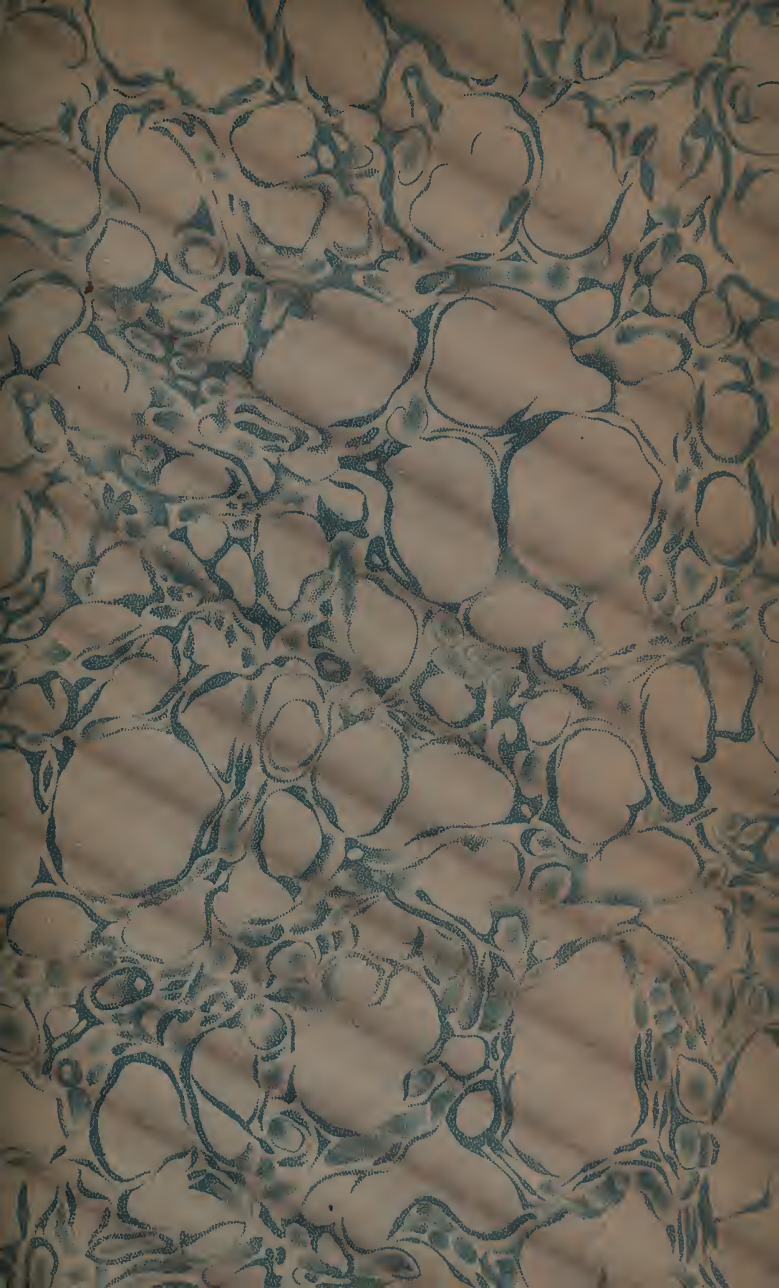






Il a été tiré de cet ouvrage 20 exemplaires sur papier de Hollande, numérotés 1 à 20.

LA VIE AU THÉATRE

DU MÊME AUTEUR

ROMANS

La Maison.
La Neige sur les pas.
Le Carnet d'un Stagiaire.
La Robe de laine.
La Croisée des chemins.
Les Roquevillard.
L'Écran brisé.
Les Yeux qui s'ouvrent.
La Petite Mademoiselle.
(Librairie PLON-NOURRIT ET Cie.)
Jeanne Michelin.
Le Lac noir.
L'Amour en fuite.
La Peur de vivre.
La Voie sans retour.
Le Pays natal.
(Librairie A. FONTEMOING.)

ESSAIS DE CRITIQUE

La Vie au théâtre. Première série (1907-1909).
La Vie au théâtre. Deuxième série (1909-1911).
Paysages romanesques.
Portraits de femmes et d'enfants.
(Librairie PLON-NOURRIT ET Cie.)
Pèlerinages littéraires.
Vies intimes.
(Librairie A. FONTEMOING.)
Ames modernes.
(PERRIN, éditeur.)

THÉATRE

L'Écran brisé. Pièce en un acte.
Un Médecin de campagne. Drame en deux actes. En collaboration avec Emmanuel DENARIÉ.
(Librairie PLON-NOURRIT ET Cie.)

PARIS. TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE.— 19085.

HENRY BORDEAUX

LA VIE AU THÉATRE

TROISIÈME SÉRIE

1911-1913

Avec un index des noms cités dans les trois séries



PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1913

A M. JULES LEMAITRE

CRITIQUE DRAMATIQUE

Mon cher Maître,

Pour nos dettes spirituelles il n'est pas de prescription. Et voilà pourquoi, en vous offrant ces études sur le théâtre contemporain, je voudrais reconnaître, après un temps bien long, la joie savoureuse, la joie fondante et délicieuse que me donnèrent vos Impressions de théâtre. *J'y mordais comme à ces beaux fruits qu'on dévore enfant quand on vous lâche dans un jardin à l'heure du goûter.*

A vrai dire, ma génération dédaignait un peu la scène et tenait ses spectacles pour un divertissement assez médiocre. Nous étions nourris de Taine et de Renan, et le désenchantement d'un Loti, le pessimisme d'un Maupassant, l'ironie d'un France, l'inquiétude d'un Bourget entretenaient en nous cette mélancolie qui est si chère à la jeunesse, à qui elle permet de n'être jamais comblée. On ne s'enivre de littérature que dans la solitude. Je ne

me rappelle aucune des pièces que je vis alors représenter. Heureusement, dans vos Impressions de théâtre, *comme le disait M. Anatole France, il était question de tout, et même de critique dramatique. Nous vous cherchions vous-même, et nous vous trouvions. Les pièces dont vous parliez et dont, parfois, vous ne parliez guère, c'étaient les toilettes que vous portiez. Il fallait bien que votre esprit suivît la mode, mais votre charme transparaissait.*

Le théâtre est d'ailleurs aujourd'hui une excellente école de philosophie. Son amertume, qu'il dissimule savamment sous des frivolités et des sourires, est celle même de l'Ecclésiaste, car il tient du jeu, de la finance et des femmes qui sont pareillement décevants. Son bruit semble couvrir celui de toutes les autres manifestations littéraires, et, bien injustement sans doute, il arrive qu'on omette son influence lorsqu'on prétend rechercher les grands courants de notre époque. Dernièrement un Anglais, M. Chatterton-Hill, étudiant dans The Nineteenth Century *le réveil de la France d'après notre littérature, passait notre théâtre sous silence, comme si ses affiches de feu n'illuminaient pas chaque soir Paris. Il captive ainsi et déconcerte. Il a ses maîtres pourtant, connus ou méconnus, qui se servent de lui pour donner la vie à leur façon de voir notre réalité, mais il a ses esclaves, plus nombreux, dont il se sert pour les plaisirs de la foule.*

Je ne m'étonne plus qu'un critique dramatique ait eu si souvent l'occasion de nous donner ses opinions sur le mystérieux univers. Versé dans la métaphysique, vous le fûtes autant dans la morale, et même dans la casuistique. M. Émile Faguet, traçant du critique le portrait idéal, exigeait qu'il fût à la fois bon psychologue et bon moraliste. L'esthétique ne suffit donc pas? Si l'esthétique ne suffit plus, c'est, je l'ai dit, qu'un abîme s'est creusé entre les littératures classiques et la nôtre. Les littératures classiques — celle de la Grèce, celle de notre dix-septième siècle — s'épanouirent en des temps où l'ordre social n'était pas en cause. Elles supposaient la soumission à cet ordre social et, ceci admis, elles pouvaient se livrer à la psychologie en toute sécurité, car elles n'ébranlaient aucune pierre de la maison. Aujourd'hui tout est remis en cause, toutes les pierres sont ébranlées. Dès qu'on s'appuie à l'édifice, on est accusé de le vouloir renverser ou consolider. Un auteur dramatique, un romancier ne peuvent malheureusement plus se borner à l'étude des caractères, parce qu'ils rencontrent bon gré mal gré les mille contradictions dont notre société et nos institutions sont faites. Ils se heurtent à l'incertitude, tandis que leurs prédécesseurs participaient à un ordre si sûr qu'ils pouvaient n'en avoir aucun souci. Et si leur observation les amène à découvrir ces lois de protection vitale dont une société ne peut se passer, ils ont l'air de prendre parti quand

ils ne font que se conformer aux exigences de la réalité. Nous subissons en art le poids de plus de cent années de confusion politique et morale.

Illustrerai-je de quelques exemples ces vérités? Récemment, M. de Porto-Riche, commentant les débuts d'une comédienne dans Phèdre, *et célébrant sa beauté, ajoutait : « Faut-il qu'Hippolyte soit ignorant pour refuser pareille aventure! » Mais cette* aventure, *pour Hippolyte, est un crime, comme pour Phèdre exactement, pour Phèdre qui, terrassée par le mal d'amour, ne parle jamais de son inceste qu'avec horreur. De même ni Bérénice, ni Titus n'opposent sérieusement leur amour à la loi romaine. Les mœurs alors ne se placent pas au-dessus des institutions. Il arrive même qu'elles soient franchement mauvaises, car la chair et le cœur sont faibles; elles s'inclinent du moins devant un ordre supérieur qu'elles peuvent transgresser, qu'elles ne songent pas à détruire. Ni le cœur ni la chair ne se sont encore avisés de se vanter de leur faiblesse et de la proclamer auguste. La règle religieuse, la règle morale, la règle politique restent inattaquées. Les passions, dont cette lutte fait la grandeur et l'importance, se soulèvent contre ces rochers sans les ébranler. Ils sont là, de toute éternité, depuis qu'il y a des hommes et des femmes et qui s'aiment. Tandis que nos auteurs prétendent supprimer la règle, ou, ce qui revient au même, la soumettre aux caprices individuels. Toutes les questions aujourd'hui sont posées : Pourquoi*

Titus n'abdiquerait-il pas pour s'en aller avec Bérénice? Pourquoi Phèdre, qui a un vieux mari, ne le remplacerait-elle pas, fût-ce par le jeune Hippolyte, plus apte que Thésée à lui donner du plaisir? Comparez Polyeucte qui, marchant à la mort, renonce à l'avance l'amour humain au Fedia de Tolstoï dans le Cadavre vivant *qui, après le* Jacques *de George Sand, disparaît pour libérer sa femme; ceux-ci tournent la loi du mariage par une lâcheté conjugale, qu'on ne peut trouver généreuse qu'en méprisant cette loi, tandis que Polyeucte, condamné, tire de la contrainte même du martyre le plus sublime détachement.* Les Femmes savantes *critiquent un travers de la femme. Dans* les Éclaireuses, *M. Maurice Donnay a bien vu que le féminisme moderne, tout différent, visait à changer non pas seulement l'éducation, mais la condition de la femme : ainsi a-t-il été conduit à chercher, à trouver chez la féministe l'éternel féminin.*

L'art a donc cessé d'être purement psychologique. Cette complication de l'art, mêlé désormais à une foule de problèmes vitaux qui, jadis, étaient considérés comme résolus par la vérité religieuse et l'expérience des âges, nous vient du dix-huitième siècle. Le dix-huitième siècle a opéré une transposition des puissances. Il a prétendu retirer à Dieu et à l'État leur pouvoir pour les transférer à l'homme, et spécialement à l'homme de lettres. L'homme de lettres est devenu un conducteur de peuples : c'est l'idée qui

enorgueillit Jean-Jacques, Diderot, Voltaire, comme elle enorgueillira Hugo, Lamartine, Michelet. L'artiste fournira donc lui-même ses solutions dans son étude de la vie : il ne les acceptera plus toutes faites. Plus de vérités objectives, plus de soumission à un ordre antérieur : l'individu libéré tranchera directement tous les cas, résoudra toutes les difficultés. Et il commencera par mettre au même plan ses passions, ses opinions, ses volontés et la durée du foyer, l'intérêt de la patrie, la loi morale, c'est-à-dire ce qui l'a précédé et doit lui survivre. Par exemple, au lieu d'analyser l'amour conjugal, il examinera l'institution du mariage, et comme elle ne sera pas sortie de lui, il ne consentira pas à traiter cet amour conjugal autrement que les autres passions ou caprices nés de son cœur ou de ses sens, ce qui le conduira fatalement à une faute psychologique. Voyez le chemin parcouru de la Princesse de Clèves *à* la Nouvelle Héloïse, *qui sont deux merveilleux romans d'amour. Dans* la Princesse de Clèves, *il n'y a que l'analyse d'une triple passion, celle du mari, celle de la femme et celle de l'amant (dans le sens que le dix-septième siècle donnait à ce mot).* La Nouvelle Héloïse *est malheureusement encombrée de dissertations sur les droits de la nature qui ne fait point d'erreurs, et c'est parce que la nature ne peut se tromper, que Volmar, reconnaissant la légitimité de l'amour de Saint-Preux, le convie à venir s'associer à son ménage et élever les enfants de Julie. La dé-*

marche de Mme de Clèves se confiant à son mari peut être dangereuse, elle n'est point anormale. Mme de La Fayette n'eût jamais songé à en revendiquer l'originalité et à reprocher à ses confrères de s'en servir à leur tour. Sachant que la psychologie est un champ sans limites, les auteurs classiques traitaient les mêmes sujets, s'arrangeaient des mêmes situations, comme les peintres représentaient les mêmes tableaux indéfiniment, Sainte Famille, scènes de la Bible ou scènes mythologiques. Ils ne prisaient rien tant que l'exactitude, l'appropriation, l'harmonie. Nos auteurs, ne se fiant plus à la seule psychologie, attachent une importance toute nouvelle au choix arbitraire des sujets et des combinaisons scéniques. Au fond humain, où chacun puisait comme à une source intarissable et qui coulait pour tout le monde, ils ajoutèrent l'invention personnelle, dont aucun artiste ne se souciait autrefois. Et puisqu'ils ont toute la société à rebâtir — lourde tâche — dans chacun de leurs ouvrages, on comprend qu'ils tiennent à ce jeu de constructions. Jean-Jacques a des droits incontestables sur la priorité de l'invitation de Volmar.

« Après la Révolution, écrivait récemment l'historien Ferrero, l'Europe entière semble agitée par une inquiétude permanente. Pourquoi? Parce que la Révolution et les guerres qui en dérivèrent, avaient montré que certaines lois qui passaient d puis des siècles pour les lois immuables de la vie, pouvaient

être renversées. » Ces lois immuables de la vie, l'art ne songeait pas à les attaquer. Depuis qu'elles sont soumises à notre discussion, cet état d'inquiétude permanente *se retrouve dans l'art.*

Le romantisme, tout entier issu de Jean-Jacques, n'a fait qu'accentuer cette déviation de l'art. Il s'est même servi de lui pour ses revendications individuelles, il en a fait une arme pour ou contre le code, pour ou contre l'ordre, pour ou contre la religion. L'art est devenu une apologie sentimentale. Et le naturalisme, par surcroît, est venu le charger d'un autre poids, de tout le bagage physiologique que cette école croyait devoir emprunter à une science incomplète et mobile. L'art, étude des caractères, des sentiments, des mœurs, se vit contraint d'examiner ces mœurs, ces sentiments, ces caractères, dans la déformation que leur impriment des tares physiques. La maladie n'était de son domaine que lorsqu'elle naissait à l'intérieur de l'âme, à la suite de la douleur morale ou des passions de feu, pour employer le mot de Michel-Ange. La maladie lui fut annexée, et la médecine s'ajouta à la politique, à la sociologie, à la législation, à la morale, à la religion qu'il se devait à lui-même d'élaborer en vertu de son nouveau sacerdoce.

Eugène-Melchior de Vogüé, dans la retentissante préface du Roman russe, *entreprenait avec éloquence le procès de l'art pour l'art dont il reprochait l'usage au réalisme. Peine bien inutile! L'art pour l'art, au*

contraire, n'a plus existé depuis le dix-septième siècle, et il est impossible d'y revenir avant que les bases fondamentales de notre société française et de toute société humaine soient de nouveau reconnues et mises hors de cause. L'art pour l'art? Mais ni Rousseau, ni Voltaire, ni Diderot, ni Beaumarchais n'en ont admis la formule. Candide *est une arme de combat, comme* la Nouvelle Héloïse, *comme* Jacques le Fataliste, *comme* le Barbier de Séville. *Nous sommes en lutte depuis deux cents ans : comment l'art n'entendrait-il pas la bataille? Allez donc chercher l'art pour l'art dans Balzac, dans Hugo, dans Lamartine, dans George Sand, dans Dumas fils, dans Augier, dans Zola, dans A. France, dans Bourget, dans Barrès. Tous, ils sont contraints de prendre parti, même si ce n'est pas leur humeur, et quand ils ne prennent pas parti, on prend parti pour eux. Quel romancier tirera du désordre intellectuel une leçon plus rigoureuse que Flaubert dans* Madame Bovary? *et si l'on n'admet pas des règles nécessaires à la sauvegarde des cœurs, des cerveaux, des sociétés, règles comportant des sanctions fatales, plus ou moins tardives, — car elles ont le temps pour elles, — on pourra toujours lui objecter que sa fin est arbitraire et qu'il y a des Bovary très heureuses. Par des procédés objectifs,* Madame Bovary *est une condamnation du romantisme, à quoi Flaubert n'avait point songé.*

L'art est-il donc condamné à ne plus chercher

sa fin en lui-même? Il la cherchera par cette méthode que M. Paul Bourget a très heureusement définie, la soumission à l'objet. *Cette vie contemporaine qui est sa matière, il la regardera face à face, et non de biais. Mais, sous peine d'être superficiel, il ne s'interdira pas d'en connaître les causes et les résultantes. Ces causes et ces résultantes, c'était l'immense avantage des littératures classiques de les trouver déjà dégagées. Elles furent la fatalité antique, elles s'appelèrent au dix-septième siècle l'ordre divin. Il s'agit de les démêler dans leur intégrité, par le moyen de l'observation.*

Puisque notre temps est embroussaillé comme ces forêts qu'on n'a pas aménagées, nos œuvres d'art devront être pareilles à ces arbres robustes qui ont réussi à percer le fouillis des branches pour s'épanouir au soleil : ils plongent dans la vie enchevêtrée, dans la vie secrète du bois, mais ils le dominent...



Le lecteur ne trouvera pas ici une étude d'ensemble sur le théâtre contemporain. J'ai mis bout à bout mes analyses dans leur ordre chronologique et n'ai point songé à les classer selon le genre des drames ou des comédies. Ainsi présentées à leur date, elles correspondent mieux, m'a-t-il semblé, à l'histoire variée de notre temps, qu'elles racontent à la façon de ces mémoires incomplets où quelque général,

quelque diplomate, quelque magistrat nous donnent leurs opinions sur ce qu'ils ont pu voir des spectacles du camp, des cours ou du Palais.

Parmi les réflexions curieuses et assez méprisantes que M. Albert Guinon publie de temps à autre dans le Figaro *sur le théâtre, j'ai relevé celles-ci, qui contiennent toute une esthétique :*

— Tout se tient. Certaines pièces de théâtre, ronflantes et trépidantes, d'un mauvais goût écrasant, d'un faux lyrisme à faire trembler les vitres, sont bien les sœurs dramatiques de l'autobus.

— Il est un certain théâtre qui esquive constamment les situations décisives, tandis que l'art supérieur consiste à les évoquer, à les inventer au besoin et à les aborder pleinement dans toute leur âpreté meurtrissante mais aussi avec tous leurs beaux avantages. Laissons à d'autres le théâtre en biais, le théâtre qui rase les murs.

— Par contre, comme il est artificiel aussi, ce théâtre constamment excessif, qui s'empare des spectateurs en l'étourdissant de violences! Cet art-là, c'est comme un vol à la bousculade.

— Entre ces deux pôles : théâtre de fuite, théâtre à mains plates, le vrai théâtre, le grand théâtre, développe en liberté son noble et durable univers.

Le vrai théâtre, le grand théâtre, celui qui se sert du mouvement, de l'action, pour atteindre les causes sous l'accident, pour pénétrer le secret des cœurs, pour approfondir les caractères, pour fixer l'état changeant des mœurs...

Il faut relire les Impressions de théâtre *pour y prendre des leçons de mesure, de goût, d'harmonie, pour s'affermir dans cette campagne classique que d'autres, plus qualifiés, à la suite de M. Charles Maurras dans la* Revue encyclopédique, *ont reprise dans tous les domaines littéraires.*

H. B.

Chalet du Maupas, ce 30 *septembre* **1913.**

PREMIÈRE PARTIE

1911-1912

OCTOBRE 1911

Promenades d'automne. — *Le Cadavre vivant*, drame en six actes et douze tableaux, de Léon Tolstoï. — *L'École des vieillards.*

I

Le rude Agrippa d'Aubigné a résumé tout le charme de l'arrière-saison dans ce vers, qui est assurément l'un des plus beaux de la langue française, bien qu'il ne contienne qu'une image, mais cette image laisse transparaître la pensée comme un vers de Racine ou d'Alfred de Vigny :

La rose de l'automne est plus qu'une autre exquise.

Cette fleur, trop prompte à se faner, que nous respirons, nous fait songer à la douceur des derniers soleils de novembre, à celle aussi de la vie humaine qui s'achemine vers son hiver et dont chaque jour, plus riche de sens et plus pathétique, semble nous dire comme dans la *Maison du Berger :*

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois.

Ainsi les promenades d'automne ont un attrait nonpareil. Il y a de l'or sur les chemins et de l'or sur les arbres. Tous ces ors sont d'une diversité admirable, les uns mats et passés comme des tons

de vieilles tapisseries, les autres éclatants, vivants comme des parcelles de lumière. Voici l'or rouge des hêtres, et voici l'or pâle et décoloré des bouleaux ; entre eux ce sont mille nuances. Et quand toutes ces feuilles suspendues ou tombées vibrent dans l'air léger ou se soulèvent à demi sur le sol pour courir un instant et se coucher à nouveau, on tend l'oreille pour les écouter, car toutes ces couleurs chantent.

Les bois n'ont pas seulement cette beauté délicate de ce qui va finir. On voit en eux plus loin et plus profond. En été, leurs épais feuillages, en les protégeant, les enveloppent comme des vêtements. Ils sont graves et fermés, solennels comme des philosophes, et ils opposent une barrière aux regards indiscrets. Mais quand vient l'automne et qu'ils perdent peu à peu ce qu'il y avait de trop lourd dans leurs frondaisons, on aperçoit mieux leurs fûts sveltes et forts, pareils à des colonnes, on distingue les gestes de leurs branches, les fines nervures de leurs brindilles, tout ce dessin élancé et fier qui livre son galbe pur, comme, en toilette du soir, les femmes décolletées laissent deviner la perfection de leur corps, ou comme, dans l'émotion, les cœurs laissent deviner leurs secrets. L'hiver viendra qui givrera leur nudité ; mais alors, transis et lamentables, ils seront semblables à ces statues de nymphes dans les jardins qui, sous la neige, ont l'air de trembler.

Il n'est pas jusqu'aux fonds d'horizon qui ne soient, eux aussi, transformés. Plus de ces précisions, de cette netteté de lignes que la trop grande lumière impose aux paysages. A peine voit-on flotter, comme des écharpes au vent, les cimes

vagues des montagnes. Elles se confondent presque avec le ciel clair : c'est la même teinte qui se mélange de bleu pâle et de gris perle, et l'on croit, par moment, à voir cette insensible dégradation, cette demi-suppression de ce qui marque l'étendue, que le ciel et la terre se confondent. N'est-il pas dit dans les psaumes que les collines bondissent comme des agneaux? C'est un jour d'automne que le Prophète a dû saisir cette image. Il semble, en effet, que, lasses de leur trop longue immobilité, les montagnes se soulèvent, se dressent vers l'azur, avec des élans de joie et la surprise de se sentir si légères.

Cet allégement dont s'étonne et se pare la nature, le promeneur le sent dans sa marche. Le souffle, même si l'on monte, se rythme avec plus d'aisance, et le cœur bat paisiblement, comme s'il consentait mieux à suivre la cadence ordonnée des choses. Le chemin jonché est plus doux, et l'air plus frais exalte. Il faut atteindre le sommet d'un coteau pour mieux goûter la magnificence dorée de l'automne.

Cependant, par quatre ou par deux, selon la dureté du sol, les bœufs, dans les champs, labourent. La terre, ouverte par la charrue, va recevoir le germe des moissons. Et ce geste de vie coïncide avec le temps où nous nous préparons à honorer nos morts.

***

Quel étrange départ! Nous voulions traverser le col de la Faucille qui, du bassin du lac Léman,

conduit aux vallées du Jura. Mais le brouillard était à la porte, si épais que nous hésitâmes.

— C'est la pluie sans doute?

— Oh! non, ce n'est pas la pluie. Et, par là-haut, il fait soleil, pour sûr.

Ce brouillard pesait comme un manteau de plomb. Nous le sentions sur les épaules, nous respirions son odeur malsaine. Nous avions beau monter, jamais nous ne sortirions de cette prison qui nous accompagnait. Et, brusquement, nous en sortîmes. Quelques nuées désagrégées s'effilochaient encore çà et là, sur les prairies, s'accrochaient aux arbres, fuyaient le long des pentes, mais, au-dessus de nous, c'était le ciel bleu, d'un bleu tout frais, tout neuf, comme si l'on venait de le peindre et que la couleur n'eût pas eu le temps de sécher, eût gardé son humidité.

Nous continuâmes l'ascension sans nous retourner, sachant bien, pour l'avoir déjà rencontré en montagne, le spectacle qui nous attendait et qui méritait d'être volontairement reculé. Mais, à l'arrêt enfin consenti, quel miracle!

Nous étions au-dessus de la mer de brouillards. Elle s'étendait sur tout le lac, et, bien au delà, recouvrait les plaines du Chablais et du Faucigny, les collines, les hautes vallées même. Et ce n'était point la nappe uniforme d'une mer étale, mais cette agitation des flots que le vent soulève et qui se ploient en longues courbes menaçantes, prêtes à recouvrir les rivages. De-ci de-là une montagne affleurait comme un îlot. Mais, fermant l'horizon, sans la transition d'autres plans, se découpait en ligne demi-circulaire la série des glorieux sommets des Alpes. Ils brillaient de cet éclat plus vif que

donne sous le soleil la neige nouvellement tombée. Leur blancheur éblouissante tranchait sur le bleu profond du ciel. De la Grande-Casse, orgueil de la Tarentaise, aux Alpes valaisanes qui, plus lointaines, se fondaient dans l'azur et réclamaient du regard, pour être nommées, une attention plus obstinée et plus minutieuse, c'était une dentelle de féerie à quoi ne pourrait se comparer que la multiplicité des clochetons et des tours dans une cathédrale gothique. Au centre, le mont Blanc — un mont Blanc effilé et non pas arrondi, soit que de la Faucille il eût en effet cette forme, soit que le mirage de la lumière la lui donnât — se dressait comme une flèche.

C'était, ainsi, la rencontre de l'océan et des plus hautes cimes, un tableau des premiers âges du monde. En bas, il y avait des villes, Genève, Lausanne, mais il fallait le savoir. Rien de ce qui rappelle l'homme n'apparaissait. Et, dans cette solitude enchantée, dans ce silence, il nous semblait que nous allions voir passer l'indifférente et superbe Nature personnalisée par Alfred de Vigny, *abandonnant au vent ses cheveux tout entiers et fendant l'air du front et de ses seins altiers*...

II

On a trouvé dans les cartons de Tolstoï une pièce en six actes, *le Cadavre vivant.* Il paraît que ces cartons sont semblables à une mine où l'on va longtemps puiser. Tolstoï écrivait sans cesse et

n'aimait rien tant qu'écrire. Il assurait que la vie agricole est la seule normale, la seule hygiénique, la seule admissible, mais il l'assurait de son cabinet de travail. Ses velléités de labourage ne duraient guère à Iasnaïa-Poliana. Il faisait de l'exercice, de quoi entretenir sa robuste santé, et il retrouvait avec joie son papier et sa plume.

Le Cadavre vivant a été représenté le 6 octobre dernier au Théâtre artistique de Moscou, et le succès en a été complet. Peut-être verrons-nous un jour prochain, à Paris, cette pièce un peu éparpillée, singulière et d'une tristesse qui aurait pu aisément s'éclairer de traits de comédie. *L'Illustration* l'a publiée, et je sais peu de lectures aussi curieuses. La manière rappelle celle de la *Sonate à Kreutzer*. On y rencontre un Tolstoï partagé entre son prodigieux sens de la vie et ses utopies anarchistes héritées de Jean-Jacques. Comme dans *Résurrection*, c'est un grand artiste qui pose les personnages, mais le philosophe intervient ensuite pour établir des théories et proposer des solutions. La composition des caractères, c'est la marque des maîtres. Les complexités, les nuances, un Tolstoï sait les rendre sensibles par un geste, un mot, une image. C'était aussi l'art d'Ibsen qui s'assurait de la vitalité de ses héros avant de les recouvrir de symboles. Mais, par une brusque entrée, l'auteur, à la fin, entreprend le procès de la société. On s'intéressait à un drame humain, et voici qu'il s'agissait de prendre parti entre la société et l'individu.

Il est assez rare qu'un roman ou une pièce de théâtre, lorsqu'ils vont un peu loin dans l'analyse humaine, n'aient pas eu pour origine un fait, une

aventure vécue ou observée. Ce fait originaire, l'œuvre d'art, le plus souvent, le déforme au point qu'on ne le reconnaîtrait plus. Il suffit de donner aux personnages d'autres caractères pour aboutir à une réalité différente. Un auteur, quand il commence un drame ou un roman, a beau dresser des plans, il ne sait jamais exactement où il ira. A celui qui l'interrogerait sur son sujet, il sera toujours tenté de répondre : — Le voici, mais comment ils se tireront de la situation où je les place, ce seront mes protagonistes eux-mêmes qui me le diront. Ils vivent, je les vois, je les connais : ils agiront donc conformément à leur nature. Et si je prétends, à un moment donné, leur imposer une conduite qui ne leur convienne pas, ils refuseront carrément et je serai bien forcé de les écouter...

Le Cadavre vivant est inspiré d'une affaire criminelle que M. Minsky, le traducteur de la pièce, résume ainsi : « L'histoire s'est passée, il y a quinze ans, à Moscou. Un petit fonctionnaire, aimant la débauche, a simulé le suicide pour libérer sa jeune femme et lui donner la possibilité d'épouser celui qu'elle aimait. Mais son amour de la boisson l'a emporté sur les autres sentiments. Le « cadavre » extorquait de l'argent au couple uni par lui. Il a fini par les dénoncer à la police. On a jugé Guimer et sa femme pour bigamie et on les a condamnés à la prison. C'est le président du tribunal, M. D..., qui a raconté l'histoire à Tolstoï. Plus tard, Guimer lui-même est venu à Tolstoï et lui a confessé sa vie. » *L'Illustration* a donné la photographie de ce Guimer. C'est un petit homme maigre, hâve et chétif, un gringalet : beaucoup de cheveux, des

joues avalées, un air usé, vieillot, fatigué, d'employé de bureau qui a toujours fait les mêmes besognes et qui s'abandonne à la monotonie de la vie. On peut décomposer cette histoire en deux actes : au premier, la prétendue sublimité du mari qui disparaît pour laisser à sa femme la liberté du bonheur, et au second, la lâcheté du chantage et de la dénonciation. Mais le caractère de Guimer n'offre aucun contraste. Sa fausse générosité n'est que la première étape de sa déchéance. Il ne sait pas protéger son foyer, il ne sait que le déserter. Il quitte la place pour s'enfoncer mieux dans ses vices. Et plus tard, quand ses vices l'exigent, il se retournera tout naturellement contre ceux dont il a favorisé la passion pour les rançonner, non pas même violemment, à la façon d'un bandit, mais petitement, peu à peu, et, incapable de garder son secret, il les dénoncera. — Qui veut faire l'ange fait la bête, disait à peu près Pascal. Il faut se méfier du désintéressement des dégénérés. Ce n'est, le plus souvent, que de la faiblesse.

Ce mari ultra-pacifique, ce mari qui joue la comédie de la mort par complaisance conjugale, retint l'attention de Tolstoï qui voulut le voir. Tolstoï découvrait dans son cas une nouvelle façon de résoudre le problème de l'amour et de la loi, de la passion et du mariage, du bonheur individuel et du mal social. Ce problème, c'est l'éternel fond de nos drames ou de nos romans d'analyse. Le mari, la femme et l'amant, en voilà les trois personnages. Dans *Polyeucte*, l'amant se retire, et l'héroïsme du mari achève de conquérir la femme. Dans *la Princesse de Clèves*, le mari meurt de chagrin pour avoir cru sa femme coupable, mais

celle-ci, plus attachée par le regret que par l'amour, refuse d'épouser l'amant. Dans *la Nouvelle Héloïse*, c'est la femme qui meurt au moment où sa passion pour Saint-Preux devenait irrésistible. Dans le *Jacques* de George Sand enfin, le mari, devançant Guimer et plus résolu, imagine un accident de montagne pour débarrasser à jamais de sa présence gênante Fernande et Octave, dont il reconnaît lui-même le droit à l'amour et au bonheur. Des trois, il faut bien qu'il y en ait un qui disparaisse. La mort accidentelle n'est qu'un moyen commode. Volontaire ou simulée, la mort, au contraire, prend une signification : elle est l'acceptation de la défaite, la reconnaissance d'un tort. Et ce tort, c'est, pour Tolstoï comme pour Jean-Jacques Rousseau, comme pour George Sand, d'avoir fait intervenir la loi dans l'amour. Là est le crime conjugal. L'amour ne doit pas être entravé. Il ne doit s'abriter derrière aucune autorité légale ou religieuse. Il est libre et nulle contrainte ne saurait lui être imposée. La société seule est coupable en soumettant à des obligations les sentiments humains, au lieu de les laisser s'épanouir. Tout serait simple et facile sans la société. Chacun poursuivrait son bonheur, et par bonté naturelle souscrirait au bonheur d'autrui. Ce Guimer qui refuse de se prévaloir de sa qualité de mari, qui se retire sur la pointe des pieds pour ne pas déranger les amours de sa jeune femme, ce Guimer si délicat dans sa tendresse, parut à Tolstoï un exemple très intéressant. Il y avait bien le chantage et la trahison de la fin. Mais on les passerait sous silence. On les remplacerait par un suicide véritable qui serait le comble du sacrifice. Et l'on aurait

ainsi un drame exceptionnel sur l'amour martyr.

Seulement, on ne fait pas des pièces avec des situations ni avec des théories. Il y faut encore des caractères. Tolstoï, de cet œil qui savait scruter merveilleusement les visages, avait regardé, examiné, jugé Guimer. Il avait relevé sur lui toutes les tares qui en faisaient un déchet d'humanité. Or, il a donné à son héros, Fedia, les traits de Guimer. Fedia, comme Guimer, est une loque lamentable. Alors, il est arrivé ceci : l'œuvre d'art a voulu trop tardivement secouer l'empire de la réalité, et quand elle a prétendu s'en écarter, elle lui est devenue inférieure. Fedia n'est pas sublime, Fedia ne se sacrifie pas, Fedia est débauché, lâche et répugnant, et parfaitement apte au chantage et à la dénonciation, comme il le fut véritablement. On ne prend pas au sérieux son sacrifice final. Et ce Fedia, c'est la condamnation des théories anarchistes de Tolstoï. L'homme est né bon et le redevient dès qu'il est livré à lui-même. Voyez celui-ci : il s'est mis en dehors de la société, il a rompu avec elle tous liens, il est libre et il vit librement, et cet homme libre s'enfonce dans la vie comme dans un lac de boue. Il est incapable de se diriger, il est comme un aveugle sans chien. Mais il est vrai, et c'est pourquoi *le Cadavre vivant* est une pièce remarquable. Il est vrai, et il n'est pas admirable le moins du monde, comme voudrait nous le faire croire M. Minsky, enthousiaste commentateur de Tolstoï. Seul, le dénouement est plaqué : le dénouement logique, c'était celui de la réalité.

Ainsi n'était-il pas indifférent de connaître les sources du *Cadavre vivant*.

***

Oui, la composition des caractères est la marque des maîtres. Voyez ce Fedia. Avant qu'on l'ait vu, on a sur lui des jugements contradictoires. Sa belle-mère, Anna Pavlovna, qui est franche et même un peu vive dans ses propos, mais qui a du bon sens, l'accable. Elle énumère à Lisa tous les vices de son mari. Il est ivrogne, débauché, infidèle ; son oncle lui envoie de l'argent pour payer ses dettes, il ne paye rien, mais va s'acoquiner avec une troupe de tziganes, abandonnant sa femme et son enfant malade, et quand il donne enfin de ses nouvelles, c'est pour réclamer du linge. « Est-il possible d'aimer un être veule en qui on ne peut avoir nulle confiance? » Et énergiquement elle pousse sa fille au divorce. Lisa ne sait que décider. Il est certain que son mari agit bien mal à son égard ; mais il n'est pas méchant. Il est même doux et délicat. Il est de ces êtres doux et délicats qui ne veulent que le bien des autres et leur font un mal épouvantable, mais qui le font gentiment, avec l'air de n'y pas toucher, ou de suivre un inévitable destin. Et puis, elle est aimée de Victor Karenine dès avant son mariage : il ne le lui a pas dit, car il est vertueux, mais elle le sait. Alors, afin de compliquer un peu le devoir, de le rendre romanesque, elle envoie ce Victor en ambassade pour lui ramener son mari. C'est un assaut d'héroïsmes malsains. L'opinion de Lisa sur Fedia est donc une opinion moyenne : elle ne le charge pas comme sa mère, mais elle ne l'admire

pas comme sa sœur, la petite Sacha. Car Sacha a de l'admiration pour Fedia. Elle lui a découvert une nature sublime de renoncement et de grandeur intérieure. Sacha est une jeune fille impressionnable et exaltée. Elle est de celles qui s'éprennent des faux génies, des utopistes, des anarchistes. Sacha est à surveiller.

Voilà ce qu'on pense de Fedia. Mais c'est lui que nous voulons voir. Nous l'attendons, comme la Maslova dans *Résurrection*. Nous le voyons enfin : il est en bras de chemise, couché à plat ventre sur un divan, dans la chambre des tziganes. Il y a des bouteilles de champagne vides, et l'on chante. Fedia réclame avec une obstination d'ivrogne sa chanson favorite, *Pas celle du soir*. Et Macha la lui chante. Macha est jeune, elle est belle, elle est facile, elle l'aime. Elle a une si haute philosophie de la vie qui tient toute dans cette parole : « Il n'y a que l'amour qui compte. » Quand elle chante, elle lui ouvre le ciel. Il connaît un bonheur infini : « Ne pas s'éveiller ! Mourir ainsi ! » Et il donne sa femme à Karenine.

Fedia, c'est tout à fait le dégénéré, le déséquilibré, qui n'a plus ni volonté ni direction. Il lui faut chaque jour, pour qu'il sente la vie, sa petite excitation, comme à un morphinomane sa piqûre. Dans la confession qu'il fait plus tard à un bohème qu'il connaît à peine, — dans tout roman ou dans toute poésie russe qui se respecte il y a une confession : on fait le mal parce qu'on ne peut pas s'en empêcher, mais on s'en accuse publiquement, pour décharger sa conscience, — Fedia explique son passé : « Ma femme était une femme idéale. Elle vit encore. Mais que te dirai-je? Tu sais, le

petit raisin que l'on met dans le cidre pour le faire mousser, eh bien... il manquait, il n'y avait pas de pétillement dans notre vie... J'avais besoin d'oubli, et sans ce pétillement il n'y a pas d'oubli. Ensuite j'ai commencé à commettre des lâchetés. Tu sais bien que nous aimons les autres d'après le bien que nous leur faisons, et que nous les détestons pour le mal que nous leur faisons. Et moi, je lui ai fait du mal... Il n'y avait rien en elle qui m'empoignât l'âme comme c'était avec Macha. Mais autre chose. Elle était enceinte, elle nourrissait son enfant, et moi je partais de la maison et je rentrais ivre. Et c'est sûrement à cause de cela que je l'aimais de moins en moins... » Comme on voit clair en lui ! C'est un faible qui n'a pas trouvé en lui-même des ressources suffisantes de distraction et de joie. Il est incapable d'introduire de la diversité dans une existence monotone. Son foyer calme, paisible, aimable et terne lui est devenu bien vite insuffisant. Il s'y ennuie. Et cette femme qui devient enceinte, qui accouche, qui nourrit son enfant, qui n'est pas tout le temps occupée de lui, employée à lui procurer le *pétillement* dont il a besoin ! Il ne peut se plier à la vie ordinaire. Il lui faut des émotions, et comme il ne sait pas les créer en lui par son propre effort, il ira les chercher ailleurs, dans le vin et dans la musique. Émotions toutes factices qu'il prendra pour de l'énergie, et qui lui donneront en effet une fièvre momentanée, après quoi il sera plus affaibli encore et plus dépourvu de résistance.

On comprend l'antipathie qu'il inspire à sa belle-mère. Celle-ci est une créature simple, droite, active, une âme ménagère. Il l'exaspère. Lisa est

plus raffinée, plus passive. Il la tourmente, mais il lui demande pardon. Il ne lui dissimule rien de ses incartades, il les exagérerait plutôt, par manie de sincérité, il s'accuse avec promptitude, avec violence, avec frénésie. C'est le sadisme de la confession. Auprès de cette franchise qu'on nous prône, l'hypocrisie et le mensonge deviendraient bientôt des hommages rendus à l'ordre et impliqueraient un cerveau plus réfléchi. Il vaut mieux, certes, mettre sa vie d'accord avec ses convictions et ses devoirs. Mais il faut compter avec la faiblesse humaine. Si l'on agit mal, que du moins on continue à penser droit. Pourquoi ajouter le dérèglement du cerveau à celui du cœur et des sens? Qu'est-ce que la confession sans le ferme propos, sinon l'art de torturer ceux qui se passeraient bien de ces tristes récits? Ainsi comprise, la confession devient bien vite une apologie. On accorde sa pensée et ses fautes, en contraignant celle-là à excuser, à justifier, à exalter celles-ci, et n'est-ce pas ce qu'ont fait, après Jean-Jacques, les romantiques? Ces énergumènes de la sincérité ont eu des cerveaux déplorables. Mais ce Fedia nerveux et débile n'est pas un sot. Il s'entend à transformer son cas personnel qui est pendable en théorie générale. Il soutient le mieux du monde les paradoxes qui donnent le change. Voyez comme il explique la vie : « Nous tous, dans notre milieu, dans celui où je suis né, nous avons trois voies devant nous, trois seulement. Être fonctionnaire, gagner de l'argent et augmenter la vilenie au milieu de laquelle on vit, cela me dégoûtait ; peut-être n'en étais-je pas capable ! Mais surtout cela me dégoûtait. La seconde voie, c'est celle où l'on

combat cette vilenie, mais pour cela il faut être un héros, je n'en suis pas un. Reste la troisième : s'oublier, boire, faire la noce, chanter ; c'est celle que j'ai choisie, et vous voyez où cela m'a mené !...» Celle qu'il a choisie, le vantard? Il n'a rien choisi du tout, il est tombé dans la troisième voie, comme un homme ivre dans un fossé. Mais s'il s'accuse volontiers, il accuse mieux encore la société. C'est elle qui est la cause de tout le mal. C'est elle qui empêche de danser en rond avec son arsenal de codes, de rites, de prescriptions, de règlements. Sans elle, chacun se procurerait aisément le petit *pétillement* si nécessaire à la vie. Fedia cause bien, et il s'analyse tout haut. Cela suffit pour conquérir l'admiration de Sacha qui entend de sa bouche des paroles nouvelles. Un homme qui proclame sa turpitude personnelle, mais la fait remonter plus haut, est vite un grand homme aux yeux d'une jeune fille excitée dont le jugement n'est pas formé. L'admiration de Sacha est agréable à Fedia. N'en abuserait-il pas s'il restait à son foyer? Autant vaut qu'il s'en aille. Un homme comme Fedia n'est plus bon à rien : Macha, la tzigane, le lui dit tout en l'aimant. L'amour, à celle-ci, n'ôte pas la clairvoyance ni le mépris.

Fedia a donc refusé de revenir au domicile conjugal, malgré les objurgations de Victor Karenine. Et Victor et Lisa se sont revus souvent auprès de l'enfant malade. N'allez pas croire qu'ils profitent de l'absence de Fedia. Ce sont des scrupuleux que tout embarrasse. Ainsi, cela gêne leur délicatesse de payer le médecin. Il faut que ce soit Anna Palovna qui règle les honoraires. Décidément, ces gens compliqués et neurasthéniques sont assom-

mants. Fedia trouve aussi que Victor est bien ennuyeux, vertueux mais ennuyeux. Il est resté pur, à trente-huit ans. C'est sa mère qui le dit à Lisa. Et Lisa répond : je le sais. Car il lui a fait cette confidence bizarre. Victor et Lisa s'aiment donc, mais il leur faut l'assistance de la loi. Ils ne sauraient s'aimer que légitimement. Sacha, qui les épie avec indignation, court avertir et chercher Fedia. Et Fedia, généreux, sublime, exalté par l'admiration de la jeune fille, déclare qu'il disparaîtra pour ne pas entraver de si nobles amours.

Quel conflit de sublimités ! Victor aimait Lisa avant le mariage de celle-ci, mais n'a pas osé le lui dire, pour ne pas empêcher le bonheur d'un autre. Lisa, même si elle divorçait, hésiterait à épouser Victor parce qu'elle ne se sent pas digne de lui, n'étant pas aussi pure, et parce qu'elle préfère le bonheur de Victor au sien. Enfin Fedia veut disparaître, pour laisser le champ libre à la passion de Victor et de Lisa. Cruel problème ! Incertitude extrême ! Ce goût des situations difficiles, si délicates qu'elles tourneraient pour un rien au comique, est celui-là même que Jean-Jacques manifestait dans *la Nouvelle Héloïse*, et George Sand dans *Jacques*. Il est assez fréquent chez les auteurs étrangers ; chez nous, il est rare, précisément parce que nous redoutons davantage le ridicule. Il faut être le saugrenu M. de Vollmar pour réunir chez lui Saint-Preux et Julie, ou le stupide Jacques pour céder la place à Octave. M. de Clèves s'empoisonne lui-même de son doute, et Polyeucte ne renonce à son amour qu'en faveur de Dieu : ils ne sont jamais dans le faux, tandis que Jean-Jacques, George Sand et Tolstoï y barbotent.

Est-ce une modification de notre sensibilité sous des influences étrangères : il me semble qu'aujourd'hui nos auteurs dramatiques, nos romanciers se plaisent davantage dans ces situations embarrassantes où la bonté devient de la complaisance, et même de la complicité, où le renoncement sourit comme une entremetteuse.

La famille de Victor Karenine, qui est bien posée et très protocolaire, dépêche à Fedia un ambassadeur d'importance, le prince Abreskoff, pour obtenir de lui qu'il se prête à la comédie du divorce. Le prince trouve Fedia très désemparé, très déprimé. Les parents de Macha lui ont retiré la jeune fille parce qu'il n'a plus d'argent, mais il a bien soin de nous informer qu'il avait traité la petite comme une sœur. C'est une manie. Il l'aime, et à cela l'on ne peut rien, déclare-t-il. Car il ne faut pas combattre l'amour qui est le principe de tout bien, mais le désir et la jalousie. Les amants de Tolstoï, dans *le Cadavre vivant*, sont d'une réserve presque maladive. Il y a du mysticisme dans leur passion. Fedia entend très bien ce que le prince sous-entend. La scène entre les deux hommes est extraordinaire : le prince insinuant, glissant son terrible conseil sous des formules de politesse, et Fedia influencé par l'estime qu'on lui témoigne, par l'envie de rendre service à un visiteur si courtois.

Mais la chose n'est pas si commode. Fedia s'excite au suicide et ne réussit pas à s'enflammer. « Il faut que je donne la liberté à ma femme et à Karenine. Ils sont bons, pourquoi les faire souffrir? » Se tuer par conviction est une invention du romantisme. L'art antique, toujours réaliste,

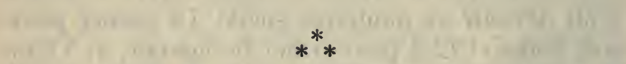
nous représente le suicide comme la faiblesse suprême d'un être passionné et réduit au désespoir. Ajax, Œdipe, Didon, en se tuant, n'accusent pas la vie. Ils la regrettent, ils pensent à la lumière, mais ils ne louent pas la mort. Tandis que Saint-Preux en fait l'apologie, que Werther s'y précipite avec enthousiasme, et que Chatterton s'y réfugie comme dans l'asile de la liberté, seul convenable au génie méconnu. Tolstoï a trop le sens du vrai en art pour nous représenter un Fedia se tuant à froid : pour mourir comme pour vivre, il faut à cet ivrogne inerte et passif le pétillement. Aussi est-il soulagé quand Macha lui conseille de jouer la comédie du suicide. Il déposera ses habits au bord du fleuve, avec une belle lettre, et tous deux s'en iront ailleurs, libres. Fedia est enchanté de cette trouvaille. Que devient son culte de la sincérité? Que voulez-vous? il dégringole de plus en plus, c'est la fatale déchéance. Mais quelle belle lettre il a composée! Lisez plutôt : « Lisa et Victor, je m'adresse à vous deux. Je ne veux pas mentir en vous appelant chers et bien-aimés, je ne peux pas surmonter un sentiment d'amertume et de reproche, — de reproche envers moi-même, mais qui n'en est pas moins douloureux, — quand je pense à vous, à votre amour, à votre bonheur. Je connais tout, je sais bien que, tout en étant le mari, c'est moi qui, par la force des choses, vous ai empêchés d'être heureux. C'est moi qui suis l'intrus... Il vous faut vous marier pour être heureux; je vous en empêche, donc je vais disparaître... » C'est à peu près le langage et la résolution du Jacques de George Sand : « Nulle créature humaine ne peut commander à l'amour, dit

Jacques, et nulle n'est coupable pour le ressentir... Ce qui avilit la femme, c'est le mensonge... » Mais Fedia fait moins de phrases, il est beaucoup plus humain, ce n'est qu'un bon ivrogne qui ne demande qu'à être agréable à tout le monde. Et il est bien content de disparaître sans se tuer.

Nous le retrouvons quelques années plus tard dans la compagnie d'un vagabond de son espèce, un peintre déclassé, Pétouchkoff. Il a quitté Macha pour ne pas souiller le sentiment qu'elle lui inspirait. Macha, c'était le rayon de sa vie obscure et dégradée, car il a conscience de sa faiblesse. Il en a conscience, mais il ne peut remonter le courant qui l'entraîne. Il y a chez lui une sorte de passivité qui le porte à recevoir les émotions, non à les provoquer. L'amour demande un effort dont il n'est pas capable. Il est un peu dans le cas de ces personnages de Tristan Bernard qui estiment que l'amour est bien fatigant. Un jour, il confie à ce Pétouchkoff le secret de son passé. Un mouchard, Artémieff, l'écoute, le pousse au chantage et, sur son refus, le dénonce.

C'est ici que le drame cesse de suivre la réalité pour devenir un pamphlet social. La justice poursuit Fedia et Lisa pour crime de bigamie, et Victor Karenine pour complicité. Lisa et Victor se défendent mal, comme des êtres peureux et sans ressort. Fedia est navré d'avoir trop parlé. Il leur demande pardon. Et après les plaidoiries, avant la condamnation, pendant un repos d'audience, il se tue et trouve dans la mort la paix et la félicité qu'il n'avait pas rencontrées dans la vie. Il se tue au dernier moment. Est-ce pour sauver sa femme et Karenine, ou bien parce qu'on le veut faire

rentrer de force, en Sibérie ou en prison, dans une existence régulière? Auparavant, il a dit son fait à la société dans une belle harangue adressée au juge d'instruction. M. Brieux, dans *la Robe rouge,* ne traite pas mieux la magistrature. Sans les juges, tout irait bien, mais les juges se mêlent d'un tas de choses qui ne les regardent pas. Qu'est-ce que ça peut leur faire qu'une femme ait deux maris? Et comment comprendraient-ils le sacrifice du mari qui disparaît pour faire place à l'amant? C'est la société qui complique les rapports amoureux. Il me semble qu'ici l'ivrognerie et la débauche y sont bien pour quelque chose. Si Fedia a abandonné sa femme et son enfant, la société ne peut pourtant pas le féliciter. Et si, dans le vin, il a trop parlé, à qui s'en prendre? Combien Fedia eût été plus complet si la misère et le vin l'avaient conduit jusqu'au chantage, comme Guimer! Balzac eût épuisé Guimer; Tolstoï, gêné par ses théories, n'a pas osé. Pourtant il n'avait pas ménagé les tares à son personnage. Peu de déclassés, de déchus, ont dans la littérature le relief de Fedia.



Le Cadavre vivant est donc une œuvre extrêmement intéressante. Elle est le témoignage d'une sensibilité faussée, d'une observation détournée brusquement de son but. Le romantisme, qui s'est déchaîné contre le mariage, a représenté volontiers le mari comme un bourreau ou comme un geôlier. Tolstoï, après George Sand, a cru sans doute réhabiliter le mari par le moyen du renoncement. Il a

voulu le rendre sublime. Il l'a achevé. Mais il a fait une peinture étonnante de ces ménages médiocres qui, par la faiblesse et les vices de l'homme, et par l'inertie de la femme, se décomposent. Rarement, on a mieux montré l'insuffisance de la bonté dans la vie et la nécessité d'une discipline. Ce n'est point ce que Tolstoï a voulu. Dans ce fâcheux prophète de l'anarchie, trop influencé par Jean-Jacques, il y avait, heureusement, un artiste qui savait voir et exprimer la vie.

III

Dans son dernier roman — où se découvrent un cœur et un esprit élargis, si déjà la main ne pesait plus les mots avec la même sûreté dans la balance d'or du style — Alphonse Daudet opposait le dévouement d'un jeune ouvrier qui se sacrifie pour sa famille à celui d'une jeune Russe, étudiante en médecine, maniaque de charité universelle. L'ouvrier formulait à sa petite sœur enthousiaste son clair rêve de vie :

— Quand je vous vois tous heureux à la maison, disait-il, je ne demande rien de plus. Il me semble que je fais comme notre mère quand nous étions petits. Une fois qu'elle nous avait bordés dans nos lits, sa journée était achevée ; alors, seulement, elle s'en allait dormir tranquille. Tandis que Sophie (c'est la jeune Russe), tout ce qui souffre dans ce monde lui fait mal. Elle ne voudrait se reposer que lorsque...

— Oui, répond l'enfant qui devine, lorsqu'elle aurait bordé l'humanité tout entière...

Border l'humanité, ce fut aussi le rêve de Tolstoï. Ses romans immenses, dont il ne dominait pas la composition, comme l'a si nettement démontré M. Paul Bourget, mais où courait un frisson de vie dont on est tout secoué en les lisant, ses œuvres de propagande, nombreuses, confuses et incohérentes, sont chargés de cette pitié qui lui inspira sa dernière parole dans la petite gare où il agonisait : « Il y a des millions de personnes qui souffrent par le monde ; pourquoi êtes-vous si nombreux ici à vous occuper de moi? » Mais le fond de cette pitié était l'anarchie, et l'orgueil prend si souvent le masque de la liberté ! La soumission à des puissances établies avant nous et nécessaires à la durée, cette servitude qui s'impose à nous dès notre naissance, nous pouvons, dans l'illusion de la jeunesse, croire nous en affranchir. L'expérience de la vie nous apprend, sait nous apprendre à les accepter. C'est l'orgueil qui souffle en nous l'esprit de révolte, comme il engagea le premier homme à s'égaler à Dieu. Nous nous imaginons pouvoir refaire le monde, en bouleverser les lois fixes et immuables, supprimer les obligations sociales. C'est un travail que Dieu même n'entreprendrait pas, puisqu'il serait contraire à l'ordre organique.

Sans doute l'orgueil s'accommode volontiers de quelque grandeur naturelle. Ils n'en manquaient point, ces Jansénistes de Port-Royal qui détruisaient par l'excès d'austérité intellectuelle l'équilibre catholique en limitant la part providentielle. On ne refusera pas cette grandeur à ce vieillard de quatre-vingt-deux ans qui, brisant d'un su-

prême effort tous les liens par lesquels sa vraie vie lui semblait entravée et rapetissée, s'en alla pour goûter la volupté défendue d'être seul et d'être pauvre, et par là de se croire enfin libre. Comparez-le à un Victor Hugo, recevant et distribuant l'encens, accueillant à toute flatterie, gonflé, boursouflé, pontifiant et thésaurisant. Celui-là, du moins, est détaché. Bien que les circonstances de son dernier voyage, de sa dernière fugue, nous demeurent mal connues encore (1), s'il voulut

(1) Ce chapitre III a paru à *l'Écho de Paris*, au lendemain de la mort de Tolstoï (20 octobre 1910). Pour éclairer les circonstances de sa fuite, il suffira de lire cette lettre que Tolstoï, déjà résolu au départ, écrivit à sa femme le 8 juin 1897, et que *le Figaro* a publiée après sa mort :

Depuis longtemps, chère Sophie, je souffre du désaccord de ma vie avec mes croyances. Je ne puis vous forcer à changer ni votre vie ni vos habitudes. Je n'ai pas pu davantage vous quitter jusqu'à présent, car je pensais que, par mon éloignement, je priverais les enfants, encore très jeunes, de cette petite influence que je pouvais avoir sur eux, et que je vous ferais à tous beaucoup de peine.

Mais cependant, je ne puis continuer à vivre comme j'ai vécu pendant ces seize dernières années, tantôt luttant contre vous et vous irritant, tantôt succombant moi-même aux influences et aux séductions auxquelles je suis habitué et qui m'entourent. J'ai résolu de faire maintenant ce que je voulais faire depuis longtemps : m'en aller.

Je le fais, premièrement, parce que cette vie, avec les années, me devient de plus en plus pénible et que je désire de plus en plus la solitude; deuxièmement, parce que les enfants ont grandi, que mon influence ne leur est plus nécessaire, que vous tous avez vos intérêts dans la vie et que mon absence sera peu remarquée parmi vous.

Mais, le principal, le voici : de même que les Indous, arrivés à la soixantaine, s'en vont dans la forêt, de même que chaque homme vieux et religieux désire de consacrer les dernières années de sa vie à Dieu et non aux plaisanteries, aux calembours, aux potins, au lawn-tennis, de même moi, parvenu à ma soixante-dixième année, je désire, de toutes les forces de mon âme, le calme, la solitude, et, sinon un accord complet, du moins pas ce désaccord criant entre toute ma vie et ma conscience.

Si je m'en étais allé ouvertement, c'eût été des supplications, des

refuser, contre le gré de sa famille, et la rétribution
de ses ouvrages et ce prix Nobel, la plus fastueuse

discussions; j'eusse faibli et peut-être n'aurais-je pas mis à exécution ma décision, tandis qu'elle doit être exécutée.

Je vous prie donc de me pardonner si mon acte vous attriste. Et principalement toi, Sophie, laisse-moi partir, ne me cherche pas ne m'en veuille point et ne me blâme pas. Le fait que je t'ai quittée ne prouve pas que j'ai des griefs contre toi. Je sais que tu ne pouvais pas, *littéralement,* tu ne pouvais pas *et tu ne peux pas voir et penser comme moi; c'est pourquoi tu n'as pas pu et ne peux changer ta vie et faire un sacrifice à ce que tu ne reconnais pas. Aussi, je ne te blâme point; au contraire, je me souviens avec amour et reconnaissance des trente-cinq longues années de notre vie, et surtout de la première moitié de ce temps, quand toi, avec le courage et le dévouement propre à ta nature maternelle, supportais si vaillamment ce à quoi tu te considérais comme appelée. Tu as donné à moi et au monde ce que tu pouvais donner. Tu as donné beaucoup d'amour maternel et fait de grands sacrifices; on ne peut le méconnaître et ne pas t'apprécier. Mais, dans la dernière période de notre vie, dans les quinze dernières années, nos routes se sont séparées. Je ne puis croire que c'est moi qui suis coupable; je sais que, si j'ai changé, ce n'est ni à cause de toi, ni à cause des hommes, mais parce que je ne pouvais pas faire autrement. Je ne peux point t'accuser de ne m'avoir pas suivi, et je te remercie, et je me rappellerai toujours avec amour ce que tu m'as donné.*

Adieu, ma chère Sophie. Je t'aime.

Léon Tolstoï.

Dans *l'Écho de Paris* du 21 novembre 1910, Mme Adam a, de Moscou, précisé les circonstances tragiques du départ et de la mort de Tolstoï pris entre ses affections naturelles et les rigueurs de ses doctrines, dont ses disciples exigeaient impitoyablement la pratique :

Je ne crois pas qu'on connaisse en France les détails complets de la mort de Tolstoï.

Ils sont d'une cruauté qui semble une expiation de tout le mal que ses doctrines ont pu faire, car il a dévoyé, égaré tant de jeunes imaginations, que sa culpabilité est plus grande. Combien de Russes des deux sexes ont refusé de subir les lois sociales, abandonnant une situation acquise au prix de labeurs incessants, et que, plus tard, désabusés, ils essayaient en vain de retrouver!

Tiraillé entre sa femme, née princesse Wolkonsky, et qui, au moins en apparence, le faisait participer à la vie de ses enfants, à la sienne, dans une terre seigneuriale, entre ses disciples qui venaient

de ces innombrables gratifications qui soumettent aujourd'hui la littérature à une sorte d'avancement

lui rappeler sans cesse la logique de ses écrits, et comment il devait quitter ses biens, les distribuer et vivre en paysan au milieu des paysans, Tolstoï souffrait journellement de ces contradictions.

L'un de ces disciples surtout, Tschertkoff, le harcelait de ses prédications, lui reprochant la moindre infraction à la vie végétarienne la plus simplifiée, cruel envers un vieillard qui pouvait avoir besoin de réconfortants, épluchant chacun de ses actes et soulignant les contradictions des moindres paroles de Tolstoï avec la doctrine tolstoïenne.

La comtesse Tolstoï — Tolstoï avait été fait comte après ses belles œuvres du début — essayait en vain de reprendre le chef de famille, trouvant qu'il avait assez donné de lui à ses doctrines, qu'à son âge il pouvait attendre sa fin en paix.

Torturé, sentant la mort prochaine, Tolstoï nourrit l'espoir de mourir en paix. Il entrevoyait avec terreur l'âpreté des luttes dernières. Tschertkoff lui avait fait faire — et qui sait quels remords le hantaient? — un testament qui déshéritait ses autres enfants d'une partie de son héritage en faveur de sa fille Alexandra, la seule qui partageât les doctrines tolstoïennes avec l'intolérance de Tschertkoff. Plus d'une fois, dans sa vie, Tolstoï avait essayé d'échapper à ces influences contradictoires qui le harcelaient.

Son seul confident, depuis douze ans, était son médecin, le docteur Makovski, l'un de ses disciples slaves en Autriche, lequel avait été emprisonné pour refus de service militaire, et qui, venu auprès du maître, ne l'avait plus quitté.

Un peu éclectique, le docteur Makovski admettait que la vie de famille et la vie tolstoïenne pouvaient être menées de front.

Depuis plusieurs semaines, Tolstoï avait obtenu du docteur Makovski la promesse qu'il l'aiderait à fuir et à se réfugier chez sa sœur cadette, Marie, au couvent de Chabardine.

Un soir, avec l'aide d'un vieux domestique fidèle, on était parti et l'on avait fait au galop trente kilomètres.

Enfin l'apôtre social allait pouvoir mourir en paix sous l'aile des apôtres divins!

Mais, un beau jour, l'écho des recherches féroces que sa famille et ses disciples faisaient des deux côtés pour le retrouver et le reprendre parvint jusqu'à lui et l'affola.

Le docteur Makovski organisa, sur la prière instante de Tolstoï, un départ en chemin de fer. Tolstoï, agité, fiévreux, ne voulut consentir à monter, comme il en avait l'habitude, que dans un wagon de quatrième classe, lequel était encombré de gens. Il y passa la nuit, respira un air malsain.

Sa fièvre atteignant quarante et un degrés, le docteur Makovski

régulier, ce n'est pas en France que nous le blâmerons. Pasteur et Berthelot ne refusèrent-ils pas les brevets de leurs inventions? Ils firent cadeau d'une fortune à leur pays. Artiste ou savant, chacun est juge de ses générosités. Que l'un désire augmenter le patrimoine des siens, que l'autre en veuille faire profiter un plus grand nombre, personne n'a rien

l'obligea à descendre, et il demanda asile pour son malade au chef de la petite gare d'Astapovo, à environ cent cinquante kilomètres de la terre de Tolstoï.

Le chef de gare était tolstoïen. Il donna sa meilleure chambre au maître, qu'il avait reconnu.

Le docteur Makovski soignait et veillait son grand ami avec un dévouement inlassable. Plusieurs jours se passèrent, durant lesquels Tolstoï put croire qu'il guérirait et réaliserait son projet d'aller se cacher au Caucase.

Hélas! l'implacable Tschertkoff avait découvert le gîte de Tolstoï. La princesse et sa famille, elles aussi, étaient sur sa trace.

Tschertkoff arriva le premier. Il prit possession de la place et du maître. Ce fut le coup de grâce pour le malade; sa fièvre augmenta et l'emporta.

Des journaux représentèrent la comtesse Tolstoï suppliante à la fenêtre de la chambre où son mari agonisait.

Tschertkoff fut sans pitié : il ne laissa la comtesse Tolstoï voir son mari qu'après sa mort.

Un évêque envoyé par le Saint-Synode ne put pénétrer auprès du mourant. Cependant la fuite de Tolstoï dans un couvent, auprès de sa sœur religieuse, pouvait faire croire qu'il désirait être relevé de l'excommunication qui pesait sur lui!

Le 20 novembre est l'anniversaire de la mort de Tolstoï.

Yasnaïa Poliana est vendu. Le gouvernement russe l'a acheté le triple de sa valeur comme souvenir historique.

La maison de Tolstoï à Moscou a été achetée par la ville de Moscou et sera conservée.

Le prix des entrées au Musée Tolstoï est destiné à bâtir le musée définitif où entreront toutes les choses intéressantes noyées dans tant d'autres puériles d l'exposition actuelle.

Aujourd'hui, Tolstoï est tout entier dans les mains de M. Tschertkoff et de sa fille Alexandra, unis pour l'accaparer au profit de la secte tolstoïenne.

Je me demande si le grand Tolstoï dort en paix.

Juliette Adam.

à y voir. Jamais une création de l'esprit ne pourra être assimilée à un travail mécanique. Tolstoï donnant ses droits d'auteur exerce une prérogative. Il n'a pas l'obligation d'enrichir sa famille avec le paiement de sa pensée. Et s'il est vrai que sa famille voulut empêcher cette prodigalité légitime, c'est là un drame intime, singulier et un peu comique, où il tient le beau rôle.

Mais n'était-il donc plus le maître chez lui? La vieillesse qui lui laissa les jambes intactes pour fuir, avait-elle déjà gagné son cerveau? La solitude intérieure, où l'on se réfugie si simplement quand on pense à la mort, ne lui suffisait donc pas? Roi Lear volontaire, il lui fallait rejeter la piété des siens pour courir sans raison dans le vent et la tempête. Ce sont des Cordelia qu'il abandonnait. Il ne pensa qu'à lui seul. Il vit le grand chemin qui l'invitait, et il ne se retourna pas. Derrière lui, on pouvait pleurer : cet apôtre de la souffrance universelle n'eut point souci de la souffrance la plus proche, celle des cœurs qu'on peut tourmenter parce qu'ils ne sont jamais infidèles. Est-il rien de plus pathétique que le désespoir de la comtesse Tolstoï cherchant en vain son vieux mari et ne parvenant à le rejoindre qu'à l'heure de l'agonie? Cet abandon n'est-il pas la pire des trahisons? Un jeune homme rencontre hors de lui-même ces surprises des sens et du cœur qui sont la cause de ses égarements, tandis que ce vieillard puise en lui-même le triste courage de tout saccager dans sa maison en s'en allant. Près de cinquante ans de vie commune, tant d'enfants mis au monde et élevés, une assistance dans toutes les maladies, une soumission même à une pensée dont on n'a

pas pu ne pas comprendre le désordre, tout cela ne compte donc pas? Un Tolstoï qui prend en lui cette force de rompre avec tout un passé où sans doute il se reprochait avec une sauvage énergie de trouver trop de tranquillité, trop de douceur, où il découvrait, par une aberration, un bonheur contraire à sa soif de sacrifice et de douleur, un Tolstoï qui ne peut pas puiser en lui, dans l'apaisement de la vieillesse et le voisinage de la mort, de quoi repousser cette inquiétude malsaine qui l'avait tant tourmenté, là est la condamnation de l'ivresse anarchique, de l'orgueil libertaire qui ne parviennent jamais à la sérénité.

Cette sérénité, un autre vieillard, debout encore et pour longtemps, il faut l'espérer, en est un admirable exemple. Celui-là, il est de chez nous. La gloire ne lui a pas fait davantage quitter son village natal. Il n'est pas moins détaché du luxe, des honneurs et du gain. A lui aussi, le prix Nobel fut offert, et il ne fit pas le grand geste du refus. Il l'accepta en toute simplicité, pour en doter le musée qu'il a fondé dans le but de conserver, avec les meubles et les costumes, les traditions et les usages de sa province, de sa Provence. Mais, ne voulant d'aucune transplantation, il jugea inutile la consécration officielle de l'Académie, et il préféra demeurer sur place, là même où son œuvre a poussé tout droit comme un bel arbre.

Ainsi Mistral, à Maillane, a composé naturellement avec sa vie un poème limpide, aisé et réconfortant comme *Mireille* ou *Nerte.* Aucun nuage n'en ternit la pureté. La foi catholique achève en lui l'ordre de la tradition. Il n'a pas imaginé de s'isoler des autres hommes. Il sait que la vie humaine n'est

pas une solitude. Tous les feux de son village lui sont familiers. Il peut s'y chauffer en toute sécurité. Mais la flamme de son foyer est pour lui la plus belle. Il respire la paix du soir et il attend. La « belle espérance » avec laquelle Marc-Aurèle désirait sortir de la vie est pour lui une certitude.

Aucune injustice, aucune amertume, aucun orgueil ne viennent fausser ou attrister ce tranquille destin qui s'allonge avec majesté. La vieillesse s'honore en lui, parce qu'elle couronne des jours bien employés, où le service des siens a eu la meilleure part. Sa maison et son horizon lui sont plus chers que le toit et le ciel étrangers, et ses derniers regards, sans nul doute, les rechercheront. Il ne les a pas sacrifiés à une vaine ambition de gloire ou de compassion universelles. Et pourtant, sa claire chanson bercera longtemps, par delà même le pays auquel il la destinait, l'humanité en travail, comme un chant d'alouette adoucit la peine du laboureur. L'oiseau appelle ses petits, et sa note remplit tout l'espace...

NOVEMBRE 1911

L'Amitié dans BOURGET, BARRÈS et Gabriele D'ANNUNZIO. — Gymnase : *L'Amour défendu*, pièce en trois actes de M. Pierre WOLFF. — Théâtre Antoine : *Le Bonheur*, pièce en trois actes de M. Albert GUINON. — Odéon : *David Copperfield*, pièce en cinq actes de M. Max MAUREY, d'après Charles Dickens. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *Le Typhon*, pièce en quatre actes de M. Melchior LENGYEL, traduction de M. André Duboscq, adaptation de M. Serge Basset. — Comédie-Française : *Primerose*, comédie en trois actes de MM. Robert DE FLERS et Gaston DE CAILLAVET.

Arraché tardivement par la critique dramatique au spectacle de pourpre et d'or que donne l'automne dans les bois, je rendrai compte des nouveaux spectacles de la saison dans l'ordre où je les ai vu représenter.

I

L'Amour défendu est un magnifique sujet de tragédie, un des plus beaux qui se puissent concevoir. Malheureusement, M. Pierre Wolff ne l'a pas traité. Il lui reste l'audace de l'avoir tenté, quand *le Ruisseau* et *les Marionnettes* ne l'y préparaient point.

L'Amour défendu, c'est le conflit de l'amitié et de l'amour. L'amitié est un sentiment rare qui n'encombre pas la littérature, mais qui n'a guère rencontré que des maîtres pour en exprimer la

générosité et la tendre force. Rappelez-vous, dans *l'Iliade,* la colère d'Achille et ses rugissements quand on lui rapporte Patrocle égorgé. Et, dans *l'Énéide,* la course affolée de Nisus cherchant Euryale dans la forêt : il oublie pour son ami la mission dont Énée l'a chargé, il ne cherche qu'une trace, et quand il découvre enfin Euryale entouré d'ennemis, il veut détourner sur lui-même les coups et la mort. Et le fameux passage des *Essais* où Montaigne explique son amitié pour Étienne de la Boétie par ces seuls mots : *parce que c'était lui, parce que c'était moi.* A ces tableaux anciens pouvons-nous en ajouter de modernes? Je proposerai les pages, les strophes où Barrès, évoquant la chambre de Stanislas de Guaita où deux cents poètes lyriques se pressaient sur une table ronde, s'écrie : *Voilà le temps d'où je date ma naissance.* Et aussi, dans *Une Idylle tragique* de M. Paul Bourget (qui est, avec *Cosmopolis,* un de ses romans les plus limpides, si je puis dire, où l'analyse ne suspend jamais le cours de la vie), le chapitre intitulé *l'Ami et la maîtresse,* où l'origine des vraies amitiés est si bien découverte : elle est dans *les heures de départ pour la vie où l'on s'élance en pensée vers l'avenir avec un camarade d'idéal, avec un frère qu'on s'est choisi.*

Quand parut *Une Idylle tragique* — en 1895 ou 1896, je crois — j'en discutai les conclusions dans *le Figaro.* C'était ma première chronique. Elle se ressent de ma jeunesse. Sans pitié, j'immolais l'amitié à l'amour, et voici ce que j'écrivais :

L'amour est un sentiment naturel, sacré et fatal. Auprès de lui, tout paraît vain et accessoire. Il domine, il brise

tout ce qui n'est pas lui. Il est absolu et souverain, d'une telle douceur que seules comptent dans notre mémoire les minutes où il nous fut donné de le réaliser ; d'une telle cruauté que les pires douleurs n'égalent pas les angoisses qui peuvent nous venir de lui. Ainsi, tragique et joyeux, il plane sur les vies humaines qui ne valent que par lui : seul, il nous fait toucher le fond de notre cœur et connaître notre aptitude à jouir et à souffrir.

Ce sentiment est unique. En vérité, on n'en saurait concevoir un autre d'égale puissance. Par cela seul qu'il est essentiel à notre nature, sa valeur est supérieure. Il s'épanouit fatalement en nous. Ainsi il revêt un caractère sacré et mystérieux, ce caractère qu'ont seules les forces naturelles dont nous ne savons pas si elles sont bienfaisantes ou malfaisantes, mais dont nous connaissons l'inévitable pouvoir.

Telle n'est point l'amitié. Elle ne nous est pas imposée par la nature. Une vie sans amour n'est point complète ; elle peut l'être sans amitié. C'est un sentiment accessoire, un sentiment de luxe.

Je sais bien que certains tirent de cela même un argument, et soutiennent que le désintéressement qui préside à l'amitié en augmente la beauté. Mais je persiste à croire que cela seul peut être parfaitement beau qui nous vient de la nature, et n'a rien d'artificiel et d'inutile.

Certes, l'amitié est belle et précieuse, mais à condition de demeurer ce qu'elle est, un sentiment accessoire et jamais principal. Elle ne peut dominer toute une vie humaine, ni avoir cet exclusivisme nécessaire à toute grande passion. Chacun des deux amis conserve sa vie à part, chacun a ses amours où l'autre ne doit pas pénétrer : par cela même ils ne peuvent être unis entièrement, d'autant que dans l'amour seul, qui exalte nos êtres et donne la mesure véritable de leurs forces, nous nous connaissons tout entiers. Ils sont inévitablement séparés, puisque chacun garde son cœur et, ce qu'il y a de plus essentiel en lui, sa façon de sentir en aimant.

De quel droit l'amitié entrerait-elle donc en lutte avec l'amour?... En face de l'amour, elle compte pour peu de chose, ceux qui aiment le savent. Et il est bon qu'il en soit ainsi, parce qu'elle sort de son rôle en le combattant, et parce que la souveraineté de l'amour est admirable...

Solution de jeunesse qui, dans le moment où la vie déborde sans direction, trouve commode de subordonner nos sentiments aux puissances naturelles. La faiblesse intellectuelle du romantisme fut de s'en tenir à ces commodités. En réalité, nos sentiments valent selon l'augmentation que nous en retirons. Il est des amours qui nous diminuent. Le propre de l'amitié est de nous hausser. L'amitié ne naît guère qu'entre jeunes gens passionnés du même but ou exaltés par un même idéal : les exemples les plus fréquents d'amitié se rencontrent entre compagnons d'expédition, entre artistes, entre savants. Elle devient alors une rivalité de courage, d'énergie, une école de désintéressement. Elle maintient en état de veille, ce qui est si rare, et chasse les inerties et les défaillances. Elle est confiante et magnanime. Elle sert de piédestal à deux vies qui se trouvent ainsi plus haut placées que le commun des existences humaines. Quels assauts l'amour ne devra-t-il pas livrer pour la renverser ! Ce sera le combat des vagues contre le roc.

Le dernier ouvrage de M. Gabriele d'Annunzio contient, parmi de multiples richesses, une exaltation de l'amitié. Je crois bien que *Forse che si forse che no* est le chef-d'œuvre de M. d'Annunzio, et l'une des glorifications les plus saisissantes de l'orgueil, de la sensualité, mais aussi de la vitalité modernes. Le torrent de sève, l'abondance d'images qui coulaient à pleins bords dans *le Triomphe de la mort* et *l'Enfant de volupté*, n'ont pas diminué. Mais leur rhétorique s'est durcie, a pris un relief plus travaillé. Une maturité savante fixe avec sûreté le champ que la course la plus effrénée doit

couvrir. Les libertés les plus audacieuses sont ici submergées par l'art comme un marbre lavé par un fleuve. De cette œuvre surchargée, dont l'orfèvrerie fait songer à une coupe de la Renaissance, je n'entends détacher qu'un fragment. Deux statues le composent, honorées d'un culte spécial et sculptées à l'antique, celles de Paolo Tarsis et de Giulio Cambasio. Leur couple est comparable à ces couples qui demeurent dans toutes les mémoires façonnées par une même culture, Oreste et Pylade, Achille et Patrocle.

On ne naît pas impunément, quand on est un d'Annunzio, sur une terre labourée par l'ordre romain. Son romantisme verbal se soumet, bon gré mal gré, à la proportion classique, comme une monture sans frein ni mors que domptent les seules jambes du cavalier.

L'amitié de Paolo Tarsis et de Giulio Cambasio s'est formée et développée dans la communauté des goûts et des risques. Tous deux veulent mesurer et utiliser leurs forces, obtenir de leurs facultés physiques et de leur énergie morale le maximum de rendement. Comme deux chevaux qui s'excitent à tirer ensemble le même char et parviennent à une vitesse que chacun d'eux, séparément, n'aurait pu atteindre, ils se poussent sans cesse l'un l'autre à se dépasser. Les expéditions, les voyages, les aventures de guerre les ont trempés et dressés. L'aviation, qui ouvrait à l'activité humaine un domaine inconnu et illimité, vient enflammer leur avidité de conquête, présenter un nouveau but à leur rivalité bienfaisante. Tous deux prennent part au concours de hauteur dans la plaine qui s'étend de Bergame vers le lac de Garde.

C'est leur dernier champ de bataille. Tant de fois ils ont lutté et triomphé ensemble ! Mais Giulio Cambasio, vainqueur, a ses ailes brisées et retombe, broyé, sur le sol. On le rapporte, inanimé, dans le hangar.

Alors se passe la scène la plus pathétique du livre. Paolo Tarsis veille la dépouille funèbre de son ami, et l'on se souvient d'Achille ravagé par la mort de Patrocle. La phrase chante comme une strophe. Ce roman, où pas une place n'est laissée à la vie ordinaire, où l'on est sans cesse emporté dans un tourbillon de feu, où les petits détails nécessaires s'apprennent miraculeusement par une allusion, par un mot indicateur, comme on est ramené à la notion de la distance par les poteaux de la route, ce roman, tout d'art et de style, de trop de style et de trop d'art sans doute, mais d'un art et d'un style si souples ensemble et si somptueux, prend une allure d'épopée. On entendra ce morceau retentir comme une marche funèbre, comme les sanglots d'Achille : « Paolo Tarsis veillait sans larmes la dépouille de son compagnon, dans la nuit brève. Il était rompu, le plus riche rameau de sa propre vie ; elle était détruite, la plus généreuse partie de lui-même ; elle était diminuée pour lui, la beauté de la guerre. Il ne devait plus voir, en ces yeux, se doubler l'ardeur de son effort, la sécurité de sa confiance, la célérité de sa résolution. Il ne devait plus connaître les deux joies les plus candides d'un cœur viril : le clair silence dans l'attaque et dans la besogne en commun, le doux orgueil de protéger le repos de son pair. » *Elle était diminuée pour lui, la beauté de la guerre;* ainsi la douleur se fixe d'emblée sur la plus haute

cime, va couronner sans retard le sentiment essentiel à un cœur de chef, celui auquel il doit ses émotions les plus sacrées.

La mort donne à cette amitié l'immobilité, la fixité. Maurice Barrès, commémorant son ami Stanislas de Guaita, constatait qu'il manquait un tombeau à l'atmosphère de sa vie, et que, dorénavant, il s'appuierait dans ses méditations sur ce monument funèbre (1). Au premier abord, une telle déclaration paraît presque monstrueuse d'égoïsme et de cruauté. C'est qu'on n'est pas de plain-pied avec elle. Elle implique cette hardiesse qui vient naturellement de la mort, parce qu'on ose, quand elle est là, regarder au fond de soi-même, négliger les préoccupations et les façons de parler habituelles. Tout ce qui vit s'en va plus ou moins. Ce qui est mort demeure en nous, à la place du cœur où nous l'avons perdu, immuable, inviolable, sûr. Cette même nuit funèbre Paolo Tarsis va le toucher du doigt, et il saura qui il est.

Pendant sa veillée, on vient l'avertir qu'une femme est là, qui demande à visiter le mort. Ce ne peut être dans sa pensée qu'Isabella Inghirami,

(1) M. Louis Bertrand, dans sa *Vie de saint Augustin*, souligne ce dilettantisme égoïste dans la douleur lorsque son héros (avant la conversion) perd son ami le plus cher et en arrive à écrire : « Peut-être aussi craignais-je de mourir, *de peur de faire mourir avec moi tout entier celui que j'avais tant aimé*, » phrase que le saint a condamnée dans ses *Rétractations* comme un coupable usage de la rhétorique.

On peut rapprocher de cette phrase les strophes de Mme de Noailles sur l'*Amitié* dans *les Vivants et les Morts :*

Mon ami, vous mourrez, votre pensive tête
Dispersera son feu,
Mais vous serez encore vivant comme vous êtes
Si je survis un peu...

sa maîtresse adorée. Elle était là-bas, sur le lieu de la victoire ; elle a assisté à la chute, elle sait qu'il souffre, elle veut sa part de cette douleur d'homme. Sa place n'est-elle pas là, avec lui? Et comment ne serait-elle pas venue, puisqu'elle l'aime, puisqu'il l'aime? Que croyez-vous donc qui se passe chez Paolo? *Il n'eut plus en lui que la volonté rude de lui défendre le passage, d'empêcher qu'elle posât le pied dans le lieu funèbre.* Personne, pas même elle, ne doit le déranger à son poste. Il entend mesurer seul la solitude de son amitié. Et cet instinct de guerre qui le ressaisit, n'est-ce pas le mystérieux avertissement que lui transmet l'amitié clairvoyante jusque par delà le tombeau? Amitié jalouse de l'amour, non point de cette basse jalousie qui veut accaparer, posséder, limiter, mais de celle-là qui désire pour l'ami le plus grand bien, c'est-à-dire la domination de soi-même et des autres. L'amour d'Isabella peut le détourner de la victoire, l'affaiblir, l'arrêter, le diminuer. Tandis que l'amitié, même après la séparation, continuera de le grandir.

Elle va en effet le surélever. Comme Achille, après avoir pleuré Patrocle, s'élance au combat pour le venger, Paolo Tarsis, quand le jour paraît après la veillée funèbre, prend sa place dans la course pour la conquête nouvelle, s'apprête à s'emparer de l'espace. Son appareil, aux yeux du public étonné, enthousiasmé, monte en escalade vers les cieux. Et il lui semble que son ami est là, l'excitant de sa présence magnanime. Il va atteindre le point ou Giulio Cambasio, vainqueurs fut frappé par le destin. Ne laissera-t-il pas la victoire au héros mort? Le dépouillera-t-il de son der-

nier trophée? Mais c'est le mort lui-même, pilote invisible, qui lui crie de monter plus haut, qui lui verse au cœur un triomphal vertige. Et il atteint la ligne, et il la dépasse. L'amitié l'a voulu. Elle a ses exigences comme l'amour. Mais c'est notre grandeur qu'elle veut.

Une telle amitié, pour être cultivée, demande, je l'ai dit, la communauté des goûts et des risques. Si elle naît entre artistes, échauffés de la même foi et tirant de leur rivalité même une force nouvelle, combien le danger, entre combattants, la sert mieux encore! Là on la rencontre à sa perfection, dans les corps expéditionnaires, aux escales lointaines, dans la montagne, sur la mer, et dans les airs aujourd'hui; et pareillement dans les polémiques. Elle réclame deux caractères de même trempe. Car, s'il y avait une supériorité de l'un sur l'autre, elle dégénérerait en protection. Cette supériorité, pourtant, il est rare qu'elle n'existe pas, invisible d'abord, plus sensible à l'analyse. Achille, tout de même, dépasse Patrocle, Oreste Pylade, et un Paolo Tarsis un Giulio Cambasio. Ce n'est pas une supériorité d'intelligence : au contraire, on conçoit très bien un Patrocle, un Pylade plus intelligents. Mais l'autre, le premier, a plus de puissance vitale, une ardeur plus brûlante, un orgueil plus tendu. Et peut-être, en revanche, a-t-il moins de désintéressement, moins de générosité.

Ainsi, Gabriele d'Annunzio, qui, après avoir magnifié la volupté, la conduit directement à la mort ou à la folie, dresse à l'amitié un temple que décorent les marmoréennes statues de Paolo Tarsis et de Giulio Cambasio.

***

Rappellerai-je encore un beau roman de M. Edmond Haraucourt, *Amis*, où les deux héros, si j'ai bonne mémoire, abandonnaient, plutôt que leur amitié, la femme qui les voulait séparer? Mais peut-être serait-il grand temps que je vous parle de *l'Amour défendu?* Si je tourne autour du sujet, c'est que, dans la pièce, il est sans cesse éludé. Une bonne moitié de ces trois actes déjà courts est remplie par des comparses tout à fait inutiles, deux ou trois femmes chargées de potins, un vieux joueur somnifère, plus un affreux raseur qui revient d'Inde comme la femme de Talleyrand. Une tragédie aussi simple comportait la plus rigoureuse simplicité de moyens, exigeait la suppression de tous les artifices. Sans même citer les classiques, il y en a des exemples dans le théâtre contemporain : l'étonnant *Pardon* de M. Jules Lemaître où n'apparaissent en scène que les trois protagonistes, *Connais-toi* de M. Paul Hervieu, et le *Vieil Homme* de M. de Porto-Riche dont la longueur tient au développement sans mesure du dialogue, non à des scènes rapportées et étrangères à l'action (sauf le rôle de Chavassieux qu'il eût été préférable de supprimer). *Une Idylle tragique*, même, est un peu diminuée par la peinture d'un milieu cosmopolite. Quand on veut s'emparer d'un tel sujet, il importe de lui soumettre ses habitudes d'auteur à succès. Il ne convient plus alors de commencer chaque acte par des conversations oiseuses, ni d'introduire sans cesse des éléments de distraction. L'impuis-

sance psychologique de M. Pierre Wolff apparaît déjà dans cette hésitation à aborder le problème de face.

Cela pouvait commencer, cela commençait si nettement. Au lever du rideau, une jeune femme est endormie sur une terrasse, au bord d'un jardin qui donne sur la mer. Un jeune homme monte les marches qui vont à ce jardin. Il regarde la dormeuse, dépose auprès d'elle des fleurs et sur son front un baiser, puis disparaît. Mais il a été vu par un tiers que ce spectacle a pétrifié. L'action est engagée ; les trois personnages sont là : le mari, la femme, l'ami, Pierre et Madeleine Verneuil et Jean Deligny. Cela est très bien, cela suffit : à quoi bon les propos qu'échangent Mme Roussel, la mère de Madeleine, et une amie en visite qui nous fait part de sa grossesse?

Comment saurons-nous que Pierre et Jean sont deux amis intimes, deux amis? Ce n'est pas la scène d'amour entre Madeleine et Jean qui nous l'apprendra. Il n'y est pas question de cette amitié. Quand je vous disais que le débat était éludé? Tout un drame précède *l'Amour défendu*, et nous verrons que tout un drame le suit. Pour se décider à parler d'amour à la femme de son ami, il faut déjà supposer la plus pathétique des luttes intérieures. Il faudrait au moins que nous vissions un Jean déchiré. Pas un mot ne nous le révèle. Bien plus, nous apprendrons avec stupeur, au second acte, qu'à ses premiers aveux c'est Madeleine qui lui opposait son amitié pour Pierre. Alors, quoi? il n'y a qu'un ami, et nous cherchons vainement l'autre. Ce beau combat qu'on nous promettait manque de combattants. Pierre, qui s'est

ressaisi, annonce à Jean qu'il va partir. Il se tourmente à propos de Madeleine dont il craint d'avoir perdu la tendresse, et pour lui laisser retrouver le calme, il feindra que des difficultés l'appellent à son usine. Et il la confie à son ami : que celui-ci veille sur elle, qu'il écarte d'elle le danger, et s'il réussit à lui rendre la paix du cœur, qu'il le rappelle auprès d'elle.

Ici, les objections se pressent. Ce mari qui, d'emblée, s'en va, nous paraît absurde. Je dirais même que nous le trouvons un peu *poire*. Nous avons maintenant au théâtre une école de renoncement dont la sublimité touche au comique. Le plus grand témoignage d'amour qu'un mari puisse donner à sa femme, c'est de s'en aller. Cette désertion conjugale date du *Jacques* de George Sand, car le Vollmar de Jean-Jacques restait, et de même le mari de Charlotte dans *Werther*. Vollmar ne doutait point que la fréquentation de Julie ne rendît le calme au bouillant Saint-Preux, et s'il s'éloignait, c'est qu'il les croyait guéris. Pierre Verneuil ne cherche même pas à approfondir son cas : il ne sait pas, en somme, si Jean est aimé. Je vois très bien le drame se nouer autrement : Pierre, chef d'industrie, obligé de partir, en effet, pour l'un ou l'autre de ces troubles qui nécessitent la présence du maître et qu'on ne soumet qu'au théâtre aux affaires de cœur, proposerait à sa femme de l'accompagner. Celle-ci refuserait, et ce serait pour lui l'indice d'un sentiment partagé. Il ferait la même proposition à Jean et essuierait un pareil refus. Il faut pourtant qu'il soit averti par d'autres indices que par ce baiser qu'on n'a pas rendu. Alors, contraint de jouer le tout pour le

tout, il prendrait ce parti singulier, mais auquel il serait acculé, de confier sa femme à la loyauté de son ami. Toute une progression manque dans la pièce de M. Pierre Wolff, et aussi la preuve d'une amitié qui devrait nous être rendue sensible.

Le second acte se passe en l'absence de Pierre. Jean, pour tenir son serment, n'est pas retourné à la villa. Bien tard, il comprend le devoir de l'amitié. Madeleine, se croyant délaissée, se désespère. Son amour la consume, et quand, après une lutte de douze jours, Jean vaincu revient la voir, il la trouve si changée qu'il a peur pour elle et pour lui. Elle lui reproche son impitoyable abandon. Elle ne veut plus admettre qu'il invoque l'amitié : il est trop tard, il devait y penser plus tôt, l'amour impose aussi ses obligations et, après l'avoir fait éclore dans un cœur, on n'a pas le droit de le briser. Il fuit, épouvanté, devant cette tempête, et la malheureuse possédée crie sa passion à sa mère même, qui, tremblant pour cette vie fragile, irait pour un peu lui chercher son Jean, comme on court chercher un remède à un malade. Inutile de nous attarder sur le cas de cette mère impudique qui ne sait pas garder sa fille, ni lui faire donner une bonne douche, et qui mérite bien que l'ami de Madeleine lui jette à la figure des confidences dans le goût de celle-ci : *Nos corps s'appellent...*

Pierre est revenu, rappelé par Jean. Il croit sa femme guérie, et on le met en présence d'une malade que détruit un mal invincible. Phèdre, possédée par Vénus, parle et s'explique. On se contente ici de l'appareil physique. Dans quel état l'amour a mis cette Madeleine ! Elle est desséchée, elle se traîne, elle est mûre pour la clinique. Après

une explication avec Jean, au mérite de qui il doit rendre hommage, Pierre se décide à partir, et cette fois pour toujours. On n'est pas plus galant homme. Comme le Fedia du *Cadavre vivant*, il disparaît en laissant une belle lettre que Madeleine et Jean lisent ensemble. Mais sa disparition, outre qu'elle est le signe de sa faiblesse, — et l'on proclame aujourd'hui constamment au théâtre la sublimité de la faiblesse, — ne termine rien. D'abord, on ne disparaît pas comme ça : tous les journaux s'en mêlent, et c'est une manière de devenir célèbre. Puis le duel entre l'amitié et l'amour subsiste. L'absence de Pierre ne libère pas Jean de son amitié. Rien n'est fini, s'il s'agit de cœurs profonds, et s'il s'agit de cœurs légers, rien n'a commencé. M. de Clèves n'était pas l'ami de M. de Nemours : lui mort, Mme de Clèves est plus encore séparée de son amant. Il est vrai qu'il s'agit de caractères chez qui la passion ne saurait abolir les puissances morales qui font la grandeur et la diversité de la sensibilité humaine.

Comme on le voit, M. Pierre Wolff est resté en deçà de son sujet. Il n'a guère fait que l'indiquer, sans y entrer réellement (sauf une scène au deuxième acte entre Madeleine et Jean qui, un instant, m'avait donné des espérances). Mais c'est là un de ces sujets éternels bien dignes d'attirer les romanciers et les dramaturges. L'invention est, en art, si peu de chose ! Quel artiste véritable n'a pas souri en lisant dans les gazettes que deux auteurs se disputent une situation comme si elle leur appartenait ! Jadis, les peintres ne traitaient que des sujets identiques, empruntés à la mythologie ou aux livres saints, à moins qu'on ne leur

imposât des portraits. Les poètes vont de l'amour à la nature, et de la nature à l'amour. Et les classiques, comme les tragiques grecs, trouvaient des cadres tout prêts et des intrigues universellement connues. *L'amour défendu* attirera du moins à nouveau l'attention sur un des conflits sentimentaux les plus émouvants.

II

L'auteur de *Décadence*, du *Partage*, de *Son père*, M. Albert Guinon ne saurait écrire une œuvre indifférente. Or il vient de composer un chef-d'œuvre en un acte. Malheureusement, il en a affaibli la portée en l'intercalant entre deux autres actes d'une qualité inférieure. C'est une aventure tout à fait curieuse.

Le talent de M. Albert Guinon est d'une nature pessimiste, sombre, amère. Il méprise l'humanité, comme aux plus beaux temps du Théâtre-Libre et même du naturalisme. Il aime à lui mettre le nez dans son ignominie et à la bafouer avec l'ironie la plus insultante. La lumière de la sympathie lui manque. Mais il a de la grandeur et une sorte de révolte qui dissimule ses indignations. On devine ce désenchantement qui naît des tendresses inutiles ou méconnues. Et il nous fait du moins grâce de la déraison romantique, toujours prête à transformer en réclamations et revendications les pires erreurs sensuelles ou sentimentales. Ce qui le place à une certaine distance des dramaturges en vogue,

ce qui le met à part, c'est peut-être cette clairvoyance si peu répandue. Seulement il ne l'a acquise, semble-t-il, qu'en se détachant de la vie. Le désir immodéré de vivre, de jouir de la vie, est partout épars dans l'art contemporain. On est presque surpris de ne pas le rencontrer chez M. Albert Guinon. C'est par dégoût qu'il intitule une pièce *le Bonheur*. Le dégoût n'est pas d'une bonne inspiration. Encore un pas dans cette recherche de la réalité qui ne peut se contenter de l'ironie, et il trouvera le sens du divin qui lui fait totalement défaut, ou, tout au moins, la nappe limpide de la charité. Enfin, par un privilège assez rare, il écrit fortement, sans jamais déclamer, sans vulgarité ni banalité. C'est un style tendu, dont les formules nettes font l'effet de traits d'esprit.

Détachez le second acte du *Bonheur* et vous aurez une pièce comparable à *la Visite de noces*, son égale en ampleur et en douleur. Voici deux amants que ne sépare plus aucun obstacle. Colette Pasenaut a perdu son mari depuis six mois. Elle est libre d'épouser maintenant René Liveran qu'elle aimait avant son veuvage. Ils n'ont jamais échangé que des paroles d'amour et des caresses. Comment, dès lors, se connaîtraient-ils? Ils ne se doivent que du plaisir. De même qu'ils se cachaient pour se voir, ils se cachaient leur âme. L'amour qui veut séduire est une école d'hypocrisie et de mensonge. Le grand jour du mariage va les révéler l'un à l'autre. Car ils vont se marier, afin de passer tout leur temps ensemble, et non plus quelques heures volées de-ci de-là à leurs existences bien organisées. Une première escarmouche les met aux prises au sujet du mobilier qu'il leur faut

choisir. Elle veut du Louis XV, et il préfère les meubles anglais. Ils n'ont pas l'habitude de ces concessions mutuelles par quoi s'ennoblit une union conjugale. Chacun demeure stupéfait des résistances de l'autre. Puis, ils comptaient sur la richesse. Le mari de Colette gagnait beaucoup d'argent, menait grand train : c'est une source de revenus tarie. Elle était accoutumée à tous les agréments du luxe. René vivait au crochet d'un père millionnaire qui, fâché de perdre son compagnon, ne disposera en sa faveur que de petites rentes. Il leur restera l'amour, leur bel amour. Leur bel amour? Ils le voient maintenant face à face, ils se le montrent l'un à l'autre, égoïste, vaniteux, borné, hideux. Une liaison ne contrariait pas ce féroce égoïsme que le mariage heurtera sans cesse. Oui, les voilà contraints d'en convenir : leur amour, incapable d'un sacrifice, n'était au fond qu'une débauche plus raffinée, et la seule menace de la gêne le met en fuite. Tout cela, ils se le crachent l'un l'autre à la figure dans un emportement de vérité, et je ne crois pas qu'il y ait dans notre théâtre beaucoup de scènes comparables à celle-ci qui arrache à la sensualité toute crue son faux masque d'amour.

On raconte que Raymond de Lulle, avant de se livrer tout entier à la science, aimait une jeune fille à qui il vantait la mystique magnificence de la passion tout en la suppliant de devenir sa maîtresse : un jour il crut qu'elle l'exauçait, car elle commença de se dégrafer ; ce fut pour lui montrer son sein qui était tout rongé d'un affreux cancer. Raymond de Lulle se sauva et entra dans un cloître. Cette scène du *Bonheur*, c'est le plaisir montrant son cancer.

Pourquoi M. Albert Guinon a-t-il diminué la puissance d'une telle pièce qui se suffit à elle-même, par un premier acte de comédie et par un troisième acte de rosserie? Il y a toujours eu quelque incertitude, quelque flottement dans son art. Il ne le dirige pas comme il voudrait. C'est un écrivain inquiet, gêné et audacieux ensemble, peu sûr de soi. Il n'a pas la belle confiance à la mode. Au premier acte, nous voyons le ménage Pasenaut, la femme très exaltée, le mari absorbé par ses affaires. Colette reçoit deux candidats à sa main gauche, le quadragénaire Dubois-Mantel et le jeune René Liveran. Elle imagine de leur faire lire à tour de rôle quelques strophes du *Lac* de Lamartine. Voilà ce pauvre Lamartine devenu pourvoyeur d'adultère, et il paraît qu'il a respecté Mme Charles ! Il goûte des plaisirs posthumes, et par intermédiaire encore ! Le jeune René est le plus lyrique des deux acteurs : il aura le prix. Et là-dessus un sergent de ville vient annoncer la mort du mari, frappé d'une congestion dans la rue. Ce décès inspire quelques plaisanteries macabres, de très mauvais goût, dans ce genre puéril qui fut jadis en usage au Théâtre-Libre.

Au troisième acte, Dubois-Mantel, de retour des Indes, propose à Colette de l'épouser. Elle veut bien, mais René l'a reconquise après leur grande dispute. Ils s'aiment comme auparavant, mais ils savent de quel ignoble amour. Elle fait comprendre à Dubois-Mantel la situation, que celui-ci acceptera. Ce sera la combinaison à trois. Ce dénouement est déconcertant : on ne nous avait pas présenté Dubois-Mantel comme un goujat. Il manque tout à fait d'hypocrisie. Il y a des choses qu'un

homme bien élevé fait peut-être, mais ne dit jamais. Henry Becque préparait mieux ses rosseries : il les éclairait de sa belle ironie. Ici, une pièce qui paraissait vigoureuse et chargée de réalité se termine en charge. A la représentation que j'ai suivie, le public ne se révoltait même pas contre ce dénouement : il riait, il croyait que c'était du vaudeville. C'est le danger de mêler ainsi les genres. Il conviendrait donc de retirer du *Bonheur* ce dernier acte qui est franchement mauvais, et le premier qui est amusant, mais banal et inutile, pour isoler le second qui est d'un sauvage et pathétique désenchantement, un des meilleurs que de longtemps nous ayons vus.

III

Dans son *Histoire de la littérature anglaise*, Taine assure, à propos de *David Copperfield*, qu'il n'y a pas d'enfants dans notre littérature. Il me semble pourtant que Chateaubriand, et Lamartine, et Michelet, et George Sand ne nous ont rien caché de leurs premières années. Ils les ont peut-être même un peu transposées. Dans tous les cas, Taine, s'il revenait aujourd'hui, trouverait cette lacune amplement comblée. On pourrait l'inviter à un arbre de Noël pour lui présenter à la fois le jeune Pierre Nozière du *Livre de mon ami* qui le charmerait en lui faisant part de ses projets pieux et en lui demandant l'une ou l'autre fleur de la tapisserie, et le petit Pierre Loti du *Roman d'un*

enfant, déjà amoureux, et le frêle héros exalté des *Amitiés françaises*, et le doux Amédée Violette de *Toute une jeunesse :* d'autres encore s'approcheraient de lui, timides, délicats et sensibles comme l'*Enfant à la balustrade* de M. René Boylesve, distingués et fins comme le *Petit Trott* et sa sœur de M. André Lichtenberger, douloureux comme le *Poil de Carotte* de Jules Renard ou le jeune Charles-Louis-Philippe, bruyants et francs comme Bob et Miquette de Gyp, ou Poum et Zette des Margueritte. Les poètes mêmes interviendraient, Mme de Noailles pour chanter l'*angélique douceur de son enfance au bord d'un lac*, M. Francis Jammes, M. Robert Vallery-Radot, M. François Mauriac pour célébrer les premiers élans religieux. Et je dois en oublier beaucoup, ainsi qu'il arrive dans les énumérations qui sont toujours injustes, faute de mémoire ou de temps.

L'originalité de *David Copperfield* n'est donc pas de nous révéler une enfance. Tous les écrivains, ou presque, se sont retournés vers cet âge où nous offrons à la vie une sensibilité neuve. L'enfant est la miniature de l'être complexe qu'il sera plus tard. Les images qu'il voit, les sensations qu'il éprouve s'impriment en lui comme le cachet sur la cire vierge, déterminent sa nature, orientent sa destinée. Il n'est pas indifférent d'avoir été heureux ou malheureux dans son extrême jeunesse. « L'âge que l'on croit inconscient, dit Michelet dans *Ma jeunesse*, celui de ma première enfance, est précisément celui qui m'a laissé les traces les plus durables, comme des brûlures qui ont d'autant plus marqué dans un âge si tendre. » Et Tolstoï, dans ses souvenirs, se demande quel

temps peut être meilleur que celui où les deux premières de toutes les vertus, la gaieté innocente et la soif insatiable d'affection, étaient les deux ressorts de sa vie : « Où sont ces prières ardentes? Où sont ces précieuses larmes d'attendrissement?... La vie a-t-elle piétiné si lourdement sur mon cœur que je ne dois plus jamais connaître ces larmes et ces transports?... »

David Copperfield n'est point, comme on l'imprime couramment, le meilleur roman de Charles Dickens. Il se perd dans trop de détails, il abuse un peu trop du malheur, il est saccadé et s'emballe sur des riens. Là surtout Dickens révèle, selon la remarque de Taine, la sensibilité fiévreuse d'une femme. Mais il a mis dans cet ouvrage cette chaleur que répandent nos souvenirs personnels. On se prend d'amitié pour ce petit David ballotté d'un taudis à une taverne, et d'intérêt pour tant de types un peu trop conventionnellement bons ou mauvais, tous divertissants par le moyen de quelque tic ou de quelque manie. M. Max Maurey, en portant *David Copperfield* à la scène, a taillé hardiment parmi les longueurs et les épisodes : il n'a pas trop déformé l'ouvrage. C'est un *David* simplifié et un peu trop symétrique. Un acte est livré aux méchants, mais les bons triomphent dans le suivant, et le dernier leur appartient, ce qui est essentiel. Nous assistons à la punition des coupables. C'était indispensable à notre satisfaction. Et dans la pire fange, chez ce Creekle qui fait la traite des blancs, nous trouvons des fleurs. Le public a fait fête à ce spectacle bien dosé, favorable à l'exercice de sa sensibilité. Il ira longtemps à l'Odéon mêler ses larmes et ses sourires à ceux

du petit héros de Dickens. Et il y trouvera l'occasion de s'attendrir sur sa propre bonté.

A quoi bon rappeler les aventures de David Copperfield dont un cruel beau-père veut se débarrasser par haine et par cupidité? Entre parenthèses, je ne comprends pas très bien l'intérêt qu'a ce méchant homme à la disparition de David, à moins qu'il n'y ait dans la législation anglaise des articles spéciaux et bizarres. Un beau-père — dont la femme est morte — profite des revenus de son beau-fils jusqu'à la majorité de celui-ci, si la tutelle lui est laissée par le conseil de famille, mais en aucun cas il n'est son héritier. Il a donc intérêt à ce que l'enfant vive, non pas à ce qu'il meure. Quoi qu'il en soit, il place tout d'abord le petit, pour s'en débarrasser, dans la pension Micawber. Quel type que ce Micawber ! Atteint d'impécuniosité, il a gardé sa belle humeur et l'on ne s'ennuie pas dans sa pension que troublent ses créanciers. M. Max Maurey a poussé un peu à la charge les personnages de Dickens, mais ceux-ci ont bien des traits caricaturaux. Dickens accumule, dans la notation des caractères, les détails qui tantôt sont réalistes et tantôt imaginaires, mais toujours pittoresques. Ce Micawber attaché à son élève aidera miss Trotwood, sorte de bourrue bienfaisante, et tante de David, à arracher l'enfant aux bandits qui ont juré sa perte. Et ce sauvetage est passionnant. Rien n'est plus pénible que de voir un enfant souffrir. Aussi quelle joie l'on éprouve à le savoir enfin sauvé ! Pour un peu, les spectateurs se seraient congratulés les uns les autres d'un si heureux événement.

L'Odéon a monté le mieux du monde l'habile adaptation de Dickens.

*

IV

L'auteur du *Maître de la mer* m'a parlé quelquefois d'un roman qu'il rêvait d'écrire. L'action se serait passée à Port-Saïd : elle eût mis en contact, au bord du canal de Suez qui relie l'Europe au continent noir et au continent jaune, des civilisés venus pour chercher fortune, et des barbares à leur première étape vers le vieux monde : dans ce cadre cosmopolite, déjà raffiné et encore à demi sauvage, elle eût montré les barbares se civilisant, et les civilisés retournant à la barbarie.

C'était là un vaste sujet. Presque aussi vaste, et du même ordre, est celui du *Typhon*, dont l'auteur est un Hongrois, M. Melchior Lengyel, et que la traduction de M. André Duboscq et l'adaptation de M. Serge Basset nous font enfin connaître après que la pièce a été promenée dans toute l'Europe. *Le Typhon*, c'est l'entrée en scène du Japon dans les destinées historiques du monde, c'est le contact des Japonais avec la culture et la sensibilité européennes, et c'est encore l'impénétrabilité des races les unes aux autres, — impénétrabilité qui avait déjà frappé Paul Bourget dans *Cosmopolis*, Maurice Donnay dans le *Retour de Jérusalem* et *Oiseaux de passage*. On voit que cette œuvre a de grandes visées. Au Japon d'éventail que nous avions accoutumé d'imaginer d'après les récits de voyageurs mal renseignés ou trop éblouis par les détails extérieurs, elle substitue, comme *la Bataille* de

M. Claude Farrère, le Japon obstiné, acharné et conquérant qu'a révélé la dernière guerre.

J'ai vu jouer *le Typhon* un dimanche soir, devant un public presque populaire, et j'ai remarqué la surprise de ce public quasi choqué de ce qu'on ne lui donnât pas à rire de ces jaunes mis à la scène. Il en est resté aux Chinois de paravent, aux Japonais de comédie et aux nègres de cirque. Il fallait toute la puissance du drame pour le reconquérir. En revanche, ceux qui furent en contact, officiers ou consuls, avec le Japon reconnaissent une peinture exacte.

Voici, en quelques mots, l'affabulation de la pièce. Tokeramo a été envoyé à Berlin, avec quelques-uns de ses compatriotes, pour une mission secrète. C'est un chef plein d'intelligence. Mais il s'est laissé prendre au charme pervers d'Hélène Kerner, jeune femme facile qui distribue ses faveurs volontiers. Celle-ci, que le calme de son amant déconcerte, s'amuse à le tourmenter, afin de le voir souffrir comme les autres hommes. Elle veut surprendre ce qu'il y a au fond de cet étranger qui est si différent des amants qu'elle a pu rencontrer, et ce qu'elle découvre, un jour qu'elle a passé la mesure, c'est la cruauté. Tokeramo, poussé à bout, l'étrangle. La police va venir, saisira les papiers secrets de Tokeramo. La mission japonaise décide de sauver son chef. Un jeune homme de dix-huit ans sollicite l'honneur de se dénoncer à la place du coupable, car il s'agit de sauvegarder les intérêts de la patrie, et les autres contraignent Tokeramo à accepter ce sacrifice. A l'audience, celui-ci essaie bien de rétablir la vérité. Mais il est trop tard, et on ne le croit pas. Rongé

de chagrin au souvenir de la morte et de la victime qui a pris sa place, il achève son travail et meurt, tandis que ses compatriotes, tenant son œuvre et méprisant sa faiblesse, entonnent l'hymne national et exaltent la grandeur du Nippon.

La scène devrait se passer à Paris et non à Berlin. Puisqu'il s'agit de dépayser ces Japonais, il faut les conduire dans le milieu le plus raffiné. Les séductions d'Hélène Kerner nous paraissent insuffisantes, et sa perversité mal dosée. On ne sent pas assez chez elle la curiosité de pénétrer cet inconnu et le désir d'assurer sur lui son pouvoir, fût-ce au prix d'une agonie. De même, nous ne suivons pas d'assez près le lent travail qui déprime Tokeramo. Tokeramo découvre une vie différente, plus individuelle, moins subordonnée à la chose publique. Il en voit les dangers, mais il en subit les sortilèges. Il distingue son erreur, mais il a le vertige. C'est ainsi, du moins, que nous pouvons imaginer sa défaite. Tandis que, dans *le Typhon*, ce n'est guère qu'après son crime que nous le voyons évoluer, s'insurger contre la condamnation par procuration, se détruire lui-même en s'empoisonnant avec son passé amoureux. Tokeramo est initié à la vie européenne par le plaisir et par la douleur. S'il ne mourait pas, il ne pourrait plus vivre au Japon. Il est né à l'inquiétude et au doute. Il appartient déjà à ces générations qui, après la conquête, s'affaiblissent. Et il aperçoit tout ce qu'il y a d'inhumain chez ses compatriotes, à côté de leur fierté, de leur force et de leur courage national devant la mort.

V

Fontenelle avait composé un livret d'opéra où défilaient force ecclésiastiques en robes rouges ou violettes. L'archevêque de Paris en prit ombrage et l'interdit.

— Je ne me mêle pas de son clergé, protesta Fontenelle : pourquoi se mêle-t-il du mien?

Il y a dans *Primerose*, la nouvelle pièce, le nouveau triomphe de MM. de Flers et de Caillavet, un cardinal et deux novices franciscaines. Je soupçonne le cardinal de gallicanisme, et son orthodoxie me paraît, de-ci, de-là, sujette à caution. Il pourrait bien recevoir quelque semonce du Vatican. Mais il se soumettrait, car c'est un bon prêtre. S'il a trop d'esprit, et le souligne, il n'a pas d'orgueil. Quant aux deux religieuses, leur fraîcheur, leur gaieté, leur sérénité sont tout à fait d'Église. On les croirait définitivement dans leurs robes de bure, comme cet aumônier du *Visage émerveillé* qui était dans sa soutane une fois pour toutes. Aussi demeure-t-on presque étonné de les retrouver plus tard dans le siècle.

Vous savez que les ouvrages de MM. de Flers et de Caillavet se peuvent ranger en deux catégories : la comédie légère (*le Roi, le Bois sacré*) où ils s'amusent avec verve des travers contemporains, et la comédie romanesque (*l'Amour veille, Papa*) où ils marivaudent le plus agréablement du monde sur les complications de notre cœur. Après

le Roi, critique brillante de la démocratie, il leur appartiendrait de nous donner la satire de nos tartufes, de nos femmes savantes. Je ne sais quel tour trop habile, quel excès d'amabilité naturelle, les prive de l'audace nécessaire. *Primerose* est une comédie romanesque, dont une scène au premier acte et toute une suite de scènes au second annonçaient, parmi tant de souplesse et de grâce, tantôt naturelles et tantôt un peu factices, une ferveur nouvelle. Mais nos auteurs veulent qu'on sourie et qu'on pleure en peu de temps. Ils dosent la joie et les larmes. L'abbé Constantin et la Petite Marquise semblent traverser leur dialogue en se donnant le bras. Et puis ils appartiennent à une époque pressée où le succès doit être immédiat, où le plaisir ne doit pas se faire attendre, où l'on évite avec soin les grands mots, les grands sentiments, les grandes émotions. Un assez méchant quatrain d'André Theuriet me revient à la mémoire :

L'amour, l'amour qu'on aime tant
Est comme une montagne haute :
On la gravit tout en chantant,
On pleure en descendant la côte.

C'est, pour MM. de Flers et de Caillavet, une colline charmante où s'érige le temple du petit dieu. Et ils savent couper l'ascension de haltes où l'on s'assied dans l'herbe, où l'on goûte, où l'on se repose. Alors ils empêchent eux-mêmes de s'apercevoir que l'on monte, et ici l'on monte assez haut.

Primerose — Marie-Rose de Plélan — ne ressemble pas aux jeunes filles dévergondées qu'on

nous a si souvent exhibées sur la scène ces dernières années. La limpidité de son regard, la netteté de ses allures ne permettent aucune équivoque. Mais ce n'est pas non plus la petite oie blanche. Elle a vu, autour d'elle, dans son monde, trop de libertés, trop d'intrigues, pour n'être pas *déveloutée.* Sa nature droite s'en est révoltée, et elle s'est appuyée davantage sur une dévotion qui, chez elle, est devenue la respiration même de son âme. Voilà un portrait délicat, fin et fier, et d'une jolie venue. Orpheline dès son bas âge, elle a été élevée par le frère de son père, le comte de Plélan, grand chasseur un peu borné, et aussi par son oncle maternel, Mgr de Mérance, cardinal de curie, prélat un peu trop porté aux compromissions gouvernementales, aux flirts politiques et à ces largeurs de vues qui sont proches des faiblesses, mais d'un cœur charitable et tendre. Primerose a jusqu'ici refusé de se marier. Elle a vingt-deux ans, de magnifiques cheveux et cent mille francs de rentes. Mais les jeunes gens qu'elle a rencontrés lui ont paru insignifiants ou flétris. Elle n'a jamais remarqué qu'un seul homme de valeur, Pierre de Lancry. Il n'est plus très jeune, il a fait sa fortune au Texas, il est réservé et exalté ensemble. C'est un héros de roman que nous avons déjà vu. Il ne ressemble pas à ces pantins de salon qu'elle méprise. Ils ne se plaisent qu'ensemble, ils se sont devinés, mais comme il ne sait pas trop parler aux femmes, et que la différence d'âge peut-être le fait hésiter, elle prend les devants avec la tranquille assurance de ceux qui vont droit leur chemin. Elle mériterait qu'on lui appliquât le mot de Mme de Sévigné sur ces âmes plus droites que des lignes et qui

aiment la vertu comme naturellement les chevaux trottent. Au retour d'une promenade à cheval, elle met dans la main de son compagnon un petit billet en le priant de le lire seulement quand elle aura disparu. Sur ce billet elle a écrit simplement : « Je vous aime. » Elle est sûre de lui, elle est heureuse. En effet, un peu plus tard, Pierre vient au salon rapporter sa réponse. Il est radieux : plus de doute. Mais voici qu'il apprend par un câblogramme de son banquier de New-York qu'il est ruiné. Et à Primerose qui attend, qui espère, qui exige la vérité avec le courage des âmes intactes, il répond, le cœur brisé, par ce mensonge que lui dicte son orgueil : « Je ne vous aime pas. » Elle est de celles qui n'aiment qu'une fois, et puisque son bonheur terrestre est anéanti, elle demande à son oncle le cardinal de la conduire à Dieu. — Rien n'est plus grave qu'une vocation, lui répond-il, car il a deviné son secret : il faut que Dieu vous réclame. — Ou qu'il vous accueille, riposte Primerose.

Huit ou dix mois se sont écoulés. Primerose est entrée au noviciat des sœurs franciscaines. Elle sert au dispensaire des enfants, et bientôt elle prononcera ses vœux. La voici qui vient quêter au château, en robe de bure, avec la sœur Donatienne. Les deux religieuses ont cette gaieté de ceux qui sont sans inquiétude et dont le choix est fait. Quelle cour enfantine est plus gaie qu'une récréation de couvent? Primerose a trouvé la paix du cœur : elle est calme, elle est sereine, on dirait qu'elle ne se souvient plus. Et sans doute il y a dans cette présentation des détails presque trop jolis, presque trop soignés. Il reste que l'ensemble

est exact et rafraîchissant. Primerose va rencontrer l'épreuve, car Pierre est revenu ; il a sauvé la moitié de sa fortune, il est libre d'avouer son amour et celle qu'il aime va entrer en religion. Les voici en présence : la scène était difficile, hardie ; pour un rien, elle devenait inconvenante : les auteurs ont merveilleusement franchi les difficultés. Pierre se désespère, il dit ce qui s'est passé, il tâche à la convaincre, à la reprendre à sa vocation, et Primerose l'écarte doucement, amicalement, avec bonté. Elle est à Dieu... Vous vous souvenez de Ramuntcho venant au couvent pour enlever Gracieuse, et Gracieuse le reconduisant elle-même à la grille tandis que ses sœurs se mettent en prière. Il est vaincu par la paix du lieu. Ainsi Primerose demande son secours à Dieu à qui elle s'est donnée.

Seulement, elle n'avait pas compté avec le ministère. Son couvent est fermé, et les religieuses dispersées. Elle qui n'a pas prononcé de vœux encore, elle rentre dans sa famille. Peu à peu les choses d'autrefois reprennent pour elle leur charme oublié. Et quand Pierre revient à la charge, elle n'a plus sa robe de bure, ni son crucifix, elle ne se sent plus défendue par la règle. Elle est redevenue humaine, et jalouse de Pierre, et il faut bien qu'à cette humanité, à cette jalousie elle reconnaisse son amour. Le cardinal a beaucoup aidé à ce dénouement. Il dit bien, à la fin, qu'il ira se confesser de toutes ses intrigues au plus proche curé de campagne. Mais je crains que celui-ci ne puisse pas lui remettre tous ses péchés : il en est de théologiques, celui, par exemple, qu'il commet au deuxième acte quand il ne reconnaît pas aux catholiques le droit de s'opposer aux expulsions et aux

persécutions. Car les catholiques sont des citoyens français, qui ont le droit et le devoir d'exiger qu'on ne les traite point en parias.

Peut-être les auteurs ont-ils eu la pensée, la velléité même d'un autre dénouement. Leur second acte, où l'on respire autour de Primerose une atmosphère de sérénité religieuse, tendrait à me le faire croire. Primerose, plus forte que l'Isolée de René Bazin, pauvre âme communautaire, incapable d'une défense, serait prise définitivement à sa vocation. C'était, pour la pièce, l'ascension véritable. Primerose en était capable. Elle n'a pas le souffle court, elle est soulevée par sa droiture et par sa foi, comme par deux ailes. Il y a en elle des profondeurs que la grâce de l'œuvre empêche de mesurer. Il reste que Primerose ravira par sa faiblesse même tous les spectateurs.

Une interprétation qui compte M. de Féraudy et Mme Pierson ne peut être que remarquable. Mais il faut mettre à part Mlle Marie Leconte. Son rôle, c'est le parfum de la pièce. Sa voix est fraîche comme une eau qui coule. Il émane d'elle, de ses gestes, des changements délicats de son visage toujours limpide, un rayonnement de franchise, de gaieté, de courage. Des couplets du *Petit Duc* qu'elle chante au début à la dignité qu'elle garde jusque dans ses enfantillages quand on la revoit novice, du retour à la vie du monde jusqu'à l'émoi qui l'agite sans contrarier sa foi, elle incarne à la perfection cette Primerose au cœur tendre.

DÉCEMBRE 1911

Bouffes-Parisiens, Théâtre Réjane, Ambigu-Comique : Les *Revues*. — Comédie-Française : *La Brebis perdue*, pièce en trois actes, de M. Gabriel TRARIEUX, d'après Balzac. — Théâtre Antoine : *L'Eternel Mari*, pièce en quatre actes, de MM. Alfred SAVOIR et F. NOZIÈRE, d'après Dostoïevsky. — Porte-Saint-Martin : *La Flambée*, pièce en trois actes, de M. Henry KISTEMAECKERS. — Vaudeville : *Les Sauterelles*, pièce en cinq actes, de M. Émile FABRE. — Variétés : *Les Favorites*, comédie en quatre actes, de M. Alfred CAPUS. — Femina : *L'Accord parfait*, comédie en trois actes, de MM. Tristan BERNARD et Michel PROVINS ; *Mais n'te promène donc pas toute nue*, comédie en un acte, de M. Georges FEYDEAU. — Palais-Royal : *Le Petit Café*, comédie en trois actes, de M. Tristan BERNARD. — Renaissance : *Un beau mariage*, comédie en trois actes, de M. Sacha GUITRY.

Comment parler de tant de pièces avec abondance, ou tout au moins avec convenance? Adieu, mes chères digressions ! je n'ai pas une ligne à perdre. Et me voici contraint d'abandonner les revues, malgré le divertissement que j'y ai pris. Trop de pièces, déjà, me sollicitent, et les dernières, je le crains, seront sacrifiées. La revue est à la mode cette année : on en joue partout. Cette satire de luxe, qui se prête aux costumes et aux décors, qui s'accommode de la chanson, de la danse et des jolies femmes, se montre volontiers impertinente et effrontée. Il arrive même qu'elle se mette au service du bon sens. Aux Bouffes-Parisiens elle blagua les pacifistes. Chez Réjane, elle se moqua très agréablement du droit à l'amour.

A l'Ambigu, elle nous offrit, comme étrennes, une multitude de panoplies portées par des enfants. Jamais on n'avait vu tant de mioches rassemblés. Il y en avait de tout petits, déguisés en artilleurs, qui faisaient avec le plus grand sérieux le salut militaire. Et sans doute ce menu peuple eût été beaucoup mieux au lit. Mais toute la salle se pâmait de joie, applaudissait, délirait. Ces mêmes gosses, dont personne ne veut plus à la ville, ni propriétaires, ni locataires, ni riches, ni pauvres, ni patrons, ni ouvriers, que l'on considère comme une gêne, presque comme une malédiction, au point que cet éloignement est une des plus grandes preuves de notre lâcheté et de notre décadence, soulevaient sur la scène un enthousiasme fort excité. Nos bons bourgeois égoïstes, incapables de supporter chez eux les criailleries d'une marmaille turbulente, étaient dans l'ivresse. Ils s'agitaient, ils battaient des mains, ils trépignaient. Je me rappelle la réponse d'une petite fille à qui l'on présentait un jeune chien un peu vif et qui ne voulait pas que l'animal l'approchât de trop près. — Tu ne l'aimes pas? lui dit-on. — Si, assurait-elle, mais de loin. — C'est ainsi qu'on aime aujourd'hui les enfants. On les gâtera à distance, on rédigera même pour eux des traités d'éducation, mais, pour Dieu! qu'ils n'approchent pas! Où diable avait-on pu mobiliser tous ceux qui figuraient au théâtre de l'Ambigu? J'imagine qu'on les avait fait venir de province, par train spécial. Car à Paris, les enfants n'encombrent guère. Le spectacle, à l'Ambigu, est surtout dans la salle.

I

Le Curé de village est un des plus beaux et des plus touffus romans de Balzac. Comme *le Médecin de campagne*, il respire l'amour de la solitude et il glorifie le bien obscurément fait. Dans *le Médecin de campagne*, les forêts de la Chartreuse composent le décor. Dans *le Curé de village*, ce sont les collines et les vallons du Limousin. Balzac s'en sert pareillement pour circonscrire et peindre une population isolée par la nature, liée au sol et subissant l'ascendant d'un homme supérieur, là, le docteur Benassis, ici, l'abbé Bonnet. Il y a de tout dans *le Curé de village*, un traité d'économie rurale, un essai sur la France individualiste, telle que l'a faite la Révolution, un drame judiciaire, la psychologie d'un saint, le rachat d'une âme par le repentir, la charité et l'humilité. L'essai est même dialogué : on y entend parler un médecin, un juge de paix, un ingénieur et un prêtre qui, tous, jugent par l'expérience acquise les résultats révolutionnaires. C'est la critique du parlementarisme : « La France, pays trop éloquent pour n'être pas bavard, trop plein de vanité pour qu'on y reconnaisse les vrais talents, est, malgré le sublime bon sens de sa langue et de ses masses, le dernier de tous où le système des deux assemblées délibérantes pouvait être admis. » C'est aussi la critique de la presse : « Autrefois, les artistes parlaient à un petit nombre d'hommes ; aujourd'hui la presse pério-

dique leur permet d'égarer toute une nation, et la presse qui plaide pour le bon sens n'a pas d'écho. » C'est surtout l'admirable apologie de la famille en quelques pages que toutes les mémoires devraient avoir retenues : « La famille sera toujours la base des sociétés. Nécessairement temporaire, incessamment divisée, recomposée pour se dissoudre encore, sans liens entre l'avenir et le passé, la famille d'autrefois n'existe plus en France... » Curieuse ellipse qui joint à cette constatation des épithètes appliquées à la famille nouvelle. Ajoutez, çà et là, un ton de mélancolie, assez rare chez Balzac toujours un peu ivre de vie contemporaine, et reconnaissable à des phrases comme celle-ci qui est comme un aveu de lassitude mondaine et d'angoisse religieuse : « Quelle personne, parmi les gens dont l'esprit est cultivé ou dont le cœur a reçu des blessures, peut se promener dans une forêt sans que la forêt lui parle?... Tôt ou tard, le sentiment écrasant de la permanence de la nature vous emplit le cœur, vous remue profondément, et vous finissez par y être inquiet de Dieu. »

Le roman est, par surcroît, prodigieusement intéressant. Il commence à Limoges pendant les premières années de la Restauration. On y voit toute une société provinciale groupée autour d'une femme remarquable et enviée, Mme Graslin, femme du banquier Graslin, l'homme le plus riche de la ville. Sur l'origine de cette femme, Balzac nous donne force détails, car il aimait à remonter aux causes, à ne rien laisser dans l'ombre, à fouiller tout le passé pour expliquer le présent. Ainsi connaissons-nous les Sauviat, marchands de bric-à-brac, qui se sont privés de tout pour grandir

le destin de leur Véronique et qui, mêlant la religion et l'intérêt, le détachement de la jouissance et la cupidité de la fortune, n'ont rien imaginé de plus beau pour l'avenir de leur fille que de la marier à ce Graslin, quinquagénaire avare, au teint échauffé, aussi répugnant au physique qu'au moral, mais qui représente à leurs yeux la puissance terrestre. Véronique s'est laissé faire. Dans son luxueux hôtel, elle trouve la même solitude que dans le bouge paternel, « moins l'espérance, moins les joies enfantines de l'ignorance ». Elle ne dispose même pas de son argent. Un maître sévère surveille ses dépenses. Cependant, toujours habituée à la contrainte, elle se soumet. On la voit occupée d'œuvres de charité. L'évêque, le procureur général, l'élite de la ville la considèrent et fréquentent son salon. Malgré des traces de petite vérole, elle est belle, mais demeure un peu énigmatique.

Je ne sais si vous avez lu un conte étrange de Stevenson où certain docteur, respectable et régulier, a pour ami un individu douteux, peu estimable, volontiers compromettant. On ne comprend pas comment il a pu s'acoquiner à un tel camarade. Non qu'on les voie jamais ensemble, mais, à tout moment, on a pu rencontrer *l'autre* qui entrait dans la maison du docteur ou qui en sortait. Et l'on finit par découvrir qu'ils ne font qu'un. Ils ne font qu'un, mais il y avait deux êtres chez le docteur, un bon bourgeois paisible et de mœurs ordonnées, et une sorte de bohème avide de crapule. Pour leur donner satisfaction à tous deux, le docteur se dédoublait. Et selon qu'il était l'un ou l'autre, il s'adaptait physiquement à son per-

sonnage, de sorte qu'on ne pouvait les confondre. Le romancier anglais avait bien vu que nous peignons trop souvent dans les livres des caractères tout d'une pièce, par besoin de simplification, par commodité conventionnelle. Mais il y a souvent deux ou plusieurs êtres en nous. Le travail de la vie et de la volonté est de les atteler ensemble, de les souder, de parvenir à une unité bien rare. Tant de gens vivent divisés avec eux-mêmes. Mme Graslin a toutes les apparences d'une honnête femme, charitable, cultivée, admirablement résignée à une existence monotone et sans joies, mais n'y a-t-il pas une autre Mme Graslin? On a des doutes, mais on ne sait pas. En tout cas, elle se possède étonnamment. Elle sait se dominer, se gouverner, se taire. C'est sûrement une femme exceptionnelle. Est-ce une hypocrite?

Un crime a été commis à Limoges. Un jeune ouvrier, qui a toujours paru au-dessus de sa condition, qui, par conséquent, devait avoir des besoins d'argent, a assassiné un vieillard pour lui voler un trésor caché dans son jardin. Ou, peut-être, se serait-il contenté du vol si le vieillard n'était pas intervenu. Une femme a, sans nul doute, été le mobile, sinon la complice du crime, et vraisemblablement une femme de la société. Mais Tascheron, l'assassin, est muet. On ne peut rien tirer de lui. Cet événement défraie toutes les conversations de la ville. Le silence de Tascheron lui attire des sympathies. Les femmes surtout, flairant une romanesque aventure, le défendent. Rien donc d'étonnant à ce que Mme Graslin, auprès des juges qu'elle reçoit dans son salon, plaide sa cause, non certes par une malsaine sentimentalité dont on la

sait incapable, mais par commisération et bonté naturelle. Cependant, pour réduire l'orgueil du criminel, on a fait venir le curé de Montegnac, son village, l'abbé Bonnet, et celui-ci obtient en effet son aveu, mais en confession. Tascheron restituera l'argent, Tascheron se repentira, mais il ne parlera pas. Et il est exécuté sur une place de Limoges.

Mme Graslin, qui est devenue veuve peu après ces événements et qui, ayant eu l'occasion de rencontrer plusieurs fois l'abbé Bonnet pendant qu'il remplissait sa délicate et triste mission, a subi son ascendant, se retire à Montegnac. Sa santé chancelante s'accommodera mieux de la vie à la campagne. Elle a beaucoup changé en peu de temps. Sous l'influence de l'abbé Bonnet, elle devient la providence du pays. Elle commence par faire le bien en y mêlant d'autres sentiments. Ainsi, la réhabilitation d'un ancien forçat, Farrabesche le chauffeur, l'occupe avec prédilection. « Faire le bien, lui explique l'abbé Bonnet, est une passion aussi supérieure à l'amour que l'humanité est supérieure à la créature. » Il faut ignorer le bien qu'on fait et qui devient la grâce suprême des actions humaines. Pendant quatorze ans elle mène cette vie d'exclusive charité. On la vénère partout comme une sainte. Et quand elle est près de mourir, on s'aperçoit de toutes sortes d'austérités qu'on n'avait pas soupçonnées. Elle ne vivait que de pain et de légumes cuits à l'eau, elle portait constamment un cilice qui lui déchirait la chair et qu'elle gardait jusque dans les maladies. Cependant, sachant la mort prochaine, elle tourmente son confesseur, l'abbé Bonnet, pour obtenir de lui qu'il l'autorise à une confession publique. Et,

vaincu par son obstination, il finit par y consentir. Pourquoi cette cérémonie, et n'y a-t-il pas là, chez une mourante, un peu de vaine ostentation? C'est l'expiation nécessaire. Mme Graslin était la maîtresse de Tascheron, et même elle a eu sa part, sinon dans le crime, du moins dans la déchéance du jeune ouvrier. Il lui avait été confié par son père, elle s'était occupée de lui presque maternellement, puis son sentiment avait pris d'autres ardeurs. C'est pour s'enfuir avec elle qu'il voulait se procurer de l'argent. A ce départ elle avait consenti. Elle n'a compris que plus tard qu'il s'agissait d'un vol, après le crime, et elle l'a aidé à cacher l'argent qui, d'ailleurs, a été restitué. Pourquoi, pendant les assises, n'a-t-elle pas avoué? Son aveu diminuait, pour une part, la culpabilité de Tascheron. Il expliquait sa faute, il montrait par quelles influences ce garçon avait été amolli et dévoyé. Elle a été bâillonnée par toutes ses habitudes de respectabilité et de silence. Elle s'est tue, et elle a pu voir guillotiner son amant. Il faut qu'on connaisse, avant qu'elle meure, sa monstrueuse hypocrisie. Et voilà pourquoi la confession publique, qui jette le masque et met à nu son véritable visage, est nécessaire. Toute cette fin du *Curé de village* est extraordinaire. C'est l'humilité et la vérité triomphantes, chez une âme qui fut dressée à attacher à la façade la première importance.

Sous le titre *la Brebis perdue*, M. Gabriel Trarieux a fait représenter à la Comédie-Française un drame en trois actes qui est une adaptation du *Curé de village*. Il avait imaginé le sujet de sa pièce spontanément et ne s'est aperçu qu'après de

la similitude qu'il présentait avec le sujet du célèbre roman de Balzac. Je regrette, pour ma part, qu'il ait, pour cette raison, tenté de confondre son œuvre avec l'œuvre balzacienne. L'invention n'a pas en art, je l'ai déjà dit, l'importance qu'on lui attribue. Les situations ne sont pas si variées que les auteurs ne s'y rencontrent. M. Trarieux nous aurait donné un drame judiciaire, dans le genre de *le Glaive et le Bandeau* d'Édouard Rod, ou de *l'Affaire Derive* de M. J.-H. Rosny jeune, romans auxquels s'apparente, par sa facture, *la Brebis perdue;* du moins il ne se serait pas mesuré avec ce *Curé de village* qui l'écrase. Il a même introduit dans sa pièce des phrases textuelles de Balzac, celle, par exemple, sur la beauté de Mme Graslin. Je reconstitue aisément ce qui se sera passé : ayant lu et relu le *Curé de village*, il en aura subi la hantise et n'aura pas su s'en affranchir. Et pour se soumettre à Balzac il aura abandonné son plan primitif.

Seulement, c'est très fâcheux, il a complètement défiguré l'œuvre de Balzac. Non seulement il en a rejeté toute la partie théorique, ce qui se comprend, mais il a affaibli, déformé, gâté le caractère des deux personnages principaux, Mme Graslin et l'abbé Bonnet.

La démonstration n'en est pas malaisée. Mme Graslin est une femme très secrète, très fermée, très maîtresse d'elle-même, et pour qui les convenances extérieures sont d'une importance capitale. On la devine, elle ne se livre pas. Sa mère et l'évêque l'ont devinée. Le lecteur la soupçonne : il ne sait pas au juste. Or, au premier acte, M. Trarieux, après nous l'avoir montrée dans son salon,

recevant la meilleure société de Limoges, introduit dans ce même salon le jeune Tascheron qu'elle se hâte de prendre dans ses bras. La Mme Graslin de Balzac n'eût pas commis cette maladresse. Et, puisqu'il s'agit de théâtre, la pièce n'eût-elle pas gagné en intérêt dramatique si les voiles n'eussent été déchirés, comme dans Balzac, qu'à la scène finale? Le *Chamillac* d'Octave Feuillet est un exemple de ce tour de force.

Le second acte de M. Trarieux est néanmoins assez réussi. On y voit Mme Graslin se débattant à distance dans le drame qui se passe aux assises. On juge son amant, et chez elle, malade, elle accueille le procureur général qui va requérir, le chef du jury qui va juger. Elle tente de peser sur eux sans leur donner son secret. La situation est poignante et vigoureusement rendue. Pourquoi le mari n'est-il pas là, l'épiant? Ce serait plus terrible encore. Il faut qu'elle tienne tête à tout le monde et qu'on n'entende pas son cœur.

Enfin, au troisième acte, malgré une très belle scène entre elle et l'abbé Bonnet qui veut conquérir cette âme, on n'a pas, on ne peut pas avoir l'héroïne de Balzac. Dans *le Curé de village*, elle garde ses lèvres cousues pendant quatorze ans, elle expie pendant quatorze ans, et dans sa confession publique, il n'y a ni orgueil, ni volupté, il y a seulement, et c'est admirablement chrétien, le rachat de sa longue hypocrisie par l'aveu à tous de sa faute. Dans *la Brebis perdue*, ne pouvant supporter la condamnation de Tascheron et le rejet de sa grâce, Véronique crie son amour et sa complicité. Que reste-t-il là, non seulement de la Mme Graslin pénitente, mais de la Mme Graslin

qui domine ses nerfs au point d'avoir vu guillotiner son amant, et qui n'est agitée que dans la mort? La scène de la confession publique, telle que l'a écrite Balzac, demeure intacte. Elle n'a pas été transposée dans *la Brebis perdue*, dont la scène finale, dans sa violence même, ne signifie rien, absolument rien, auprès de cette merveille de grandeur catholique.

L'abbé Bonnet, malgré le rôle généreux que M. Trarieux lui prête, malgré les belles paroles très religieuses qu'il lui met à la bouche, n'est pas davantage le prêtre de Balzac. Le curé de Montegnac est, dans Balzac, un petit homme délicat, d'une nature impressionnable et que sa charité consume, car il se donne lui-même en toute occasion et participe à toutes les douleurs qu'il console. « Les âmes qui ressemblent à cette belle âme épousent si vivement les impressions, les misères, les passions, les souffrances de ceux auxquels elles s'intéressent, qu'elles les ressentent, en effet, mais d'une manière horrible, en ce qu'elles peuvent en mesurer l'étendue, qui échappe aux gens aveuglés par l'intérêt du cœur ou par le paroxysme des douleurs. » Il hésite à venir voir Tascheron dans sa prison, parce qu'il sait bien qu'il boira avec lui le calice d'amertume. Mais sa sainteté l'emporte. Et il le sauve, en effet, et il le prépare à la mort que Tascheron acceptera avec courage. Or, dans le drame de M. Trarieux, il échoue lamentablement dans sa mission, puisque Tascheron se pend avant l'exécution de la peine capitale. Quelle autorité aura-t-il donc sur Mme Graslin pour plier cette âme orgueilleuse et désespérée? Dans le roman, il représente le consolateur de

Tascheron. Là, il n'est plus rien qu'un confesseur à la manque.

Un tel roman ne se prêtait pas à la scène. Dans tous les cas, l'adaptation de M. Trarieux n'en a pas traduit l'essentiel. Ce n'est plus qu'un drame judiciaire, très palpitant, où le sentiment tardif de la justice arrache à Mme Graslin l'aveu de sa faute. On y retrouve ces qualités de sobre vigueur, de sûreté dans le dialogue, de force dure que d'autres pièces de M. Trarieux avaient déjà révélées. Et je reconnais volontiers que son abbé Bonnet est une belle figure. Seulement ce n'est pas le saint de Balzac.

Mme Bartet aurait pu incarner la Mme Graslin de Balzac et donner l'impression de cette grande hypocrite qui finit en grande chrétienne volontairement crucifiée. On imagine ce qu'elle aurait pu être dans la scène finale du *Curé de village.* Ce n'est pas sa faute si la scène du premier acte avec Tascheron diminue son rôle. Elle l'a grandie avec un art accompli au second acte quand elle lutte pour la vie de son amant. Son visage était semblable à ces blessures mortelles dont le sang ne coule pas. Et si sa confession finale fut plus chargée de volupté que de repentir, c'était l'expression rigoureuse de l'aveu tel qu'il lui est arraché dans le drame de M. Trarieux. Notre idéale Bérénice nous apparut toute chargée de désespoir passionné. M. Paul Mounet, s'il n'est pas le petit abbé nerveux et douloureux de Balzac, montre une noble et mélancolique gravité religieuse. M. Henri Mayer composa, avec de justes nuances, le caractère du procureur de Granville. Toute la troupe de la Comédie serait d'ailleurs à louer.

II

L'Éternel Mari, de Dostoïevsky, est un de ces romans russes où le passé et la maladie s'unissent pour détruire chez un homme le ressort vital. Veltchaninov arrive à un tournant dangereux. Il approche de la quarantaine, sa jeunesse est atteinte, sa fortune dépend d'un procès, sa santé est menacée, il souffre du foie et il est hypocondriaque, et comme c'est un homme qui a beaucoup vécu, il est tourmenté par les souvenirs. Les souvenirs d'un homme qui a vécu charrient bien des ignominies. A Pétersbourg, il a croisé à diverses reprises un homme en deuil qui paraissait l'épier, le suivre, le filer. Le visage de cet individu ne lui est pas étranger. Sans doute, il l'a déjà vu, déjà rencontré : où, quand? Et cette poursuite devient pour lui une obsession. Enfin une nuit qu'il ne dort pas, il voit, de sa fenêtre, l'inconnu qui, du trottoir, regarde son appartement. Un instant après, l'inconnu frappe chez lui, et il lui ouvre la porte. Il reconnaît Pavel Trousotsky, un fonctionnaire de Toula où il séjourna il y a une dizaine d'années, mais c'est un Trousotsky changé, presque méconnaissable. Au lieu du fonctionnaire correct, gai, plein d'admiration pour lui, il retrouve une sorte d'ivrogne aux paroles un peu incohérentes, aux yeux hallucinés. « On boit son propre chagrin et on s'en trouve en quelque sorte enivré. » Trousotsky a perdu, trois mois auparavant, sa femme

Natalia, et il est venu à Pétersbourg, avec sa fille, la petite Lisa, pour demander de l'avancement et un autre poste. C'est ce qu'il explique à son hôte nocturne. Il lui tient d'autres propos bizarres qui contiennent comme des allusions sournoises. L'heure même de l'entretien est singulière, et l'ivrognerie ne suffit pas à l'expliquer. Veltchaninov ne s'y est pas trompé et cette visite le laisse dans un état de gêne, presque de terreur. Car il a été l'amant de Natalia, la femme de Trousotsky. Cette Natalia a brisé elle-même, après un an, leurs amours. Elle était fantasque, mais d'une séduction que chacun subissait. Et la petite Lisa, dont il ignorait l'existence, est née peu après son départ. Que sait, que veut au juste ce Trousotsky? Veltchaninov n'a plus que cette préoccupation. Il va rendre à Trousotsky sa visite, par curiosité, par besoin de savoir. Comme le Nekludow de *Résurrection* confronté avec la Maslova, il est la proie de son passé. Trousotsky, logé dans un mauvais quartier de la capitale, mène une vie scandaleuse, que son concierge raconte à Veltchaninov : il maltraite la petite Lisa qui l'adore, il la mêle à ses désordres, car il rentre avec des filles. Ne montrait-il pas l'une d'elles à l'enfant avec ces mots : « Tiens, c'est elle qui sera ta mère quand je voudrai ! » Et de dégoût, cette femme a craché au visage de Trousotsky. D'autres fois, celui-ci crie à Lisa : « Tu n'es pas ma fille, tu n'es qu'une bâtarde... » Ainsi Veltchaninov est renseigné : Trousotsky sait. Il parvient à lui enlever l'enfant qu'il place chez des amis. Trousotsky, cependant, n'avoue pas qu'il sait. Il joue avec le mystère. Il se livre, puis se dérobe. Il connaît tous les amants

de sa femme. Celle-ci est morte brusquement, et dans un coffret il a découvert toutes les lettres. Il n'y en avait pas de Veltchaninov. De guerre lasse, vaincu par son obsession, Veltchaninov continue à fréquenter ce malheureux déchu, alcoolique, à demi dément. Une nuit qu'il l'a laissé dans sa chambre, réveillé de son sommeil par une intuition de terreur, il jette les bras en avant comme pour se préserver et s'entaille au rasoir que tenait Trousotsky au chevet de son lit. Il a échappé à la mort, il terrasse son ennemi et le chasse. Cependant, la petite Lisa est morte, et Trousotsky a refusé de la voir pendant sa dernière maladie. Veltchaninov, déjà attaché à l'enfant par la certitude de sa paternité, n'a pas eu le temps de la connaître, de se faire aimer d'elle. C'est encore pour lui une tristesse. Un ou deux ans plus tard, il rencontre dans une gare Trousotsky remarié et qui recommence, non pas une vie nouvelle, mais sa vie ancienne. Il est *l'éternel mari* qu'on bafoue. Un soldat est là qui joue dans le ménage, visiblement, le rôle que jadis joua Veltchaninov. Et la femme a déjà invité celui-ci. Trousotsky en est troublé. Veltchaninov veut le rassurer et lui tend la main qu'on refuse de lui prendre. Étonné, il insiste. Il tend la main gauche, où se voit encore la cicatrice du coup de rasoir : « — Cette main-ci, vous ne la refuserez pas, peut-être. » Trousotsky la repousse : — « Et Lisa? » dit-il simplement.

Ce mot final éclaire le caractère incertain, fuyant de Trousotsky. C'est une sorte de Hamlet de la paternité. Lorsqu'il a connu la dérision de son passé, il n'a plus eu qu'une idée : retrouver Veltchaninov, le vrai père, se venger de lui. Se venger?

Il n'en fut jamais sûr. A Toula, autrefois, Veltchaninov avait séduit la femme, mais subjugué le mari : la femme l'aimait, mais le mari l'admirait, l'imitait, répétait ses mots, prenait ses airs. Quand il débarque à Pétersbourg, il ne sait pas si cela finira par un baiser ou par un coup de couteau. Et il mêle les deux solutions. Il fréquente Veltchaninov, et il parle avec lui de la morte, de l'enfant : il se plaît à ces conversations singulières, et il y trouve de l'ivresse comme dans l'alcool, l'ivresse nécessaire pour verser le sang. Frapper, comme c'est difficile ! Il préfère tourmenter. Cela convient à la faiblesse de ses nerfs, de son cerveau ravagé. Quand il frappe, c'est presque malgré lui, c'est sous le coup d'une hallucination. Encore ne connaît-on qu'à la fin le supplice qu'il a enduré : cette petite Lisa, à qui il infligeait des tortures, il l'aimait, peut-être plus que tout. Il aurait pardonné à Veltchaninov de lui avoir pris sa femme, comme tous les autres, il ne lui pardonne pas d'être le père de sa fille. Quant à Veltchaninov, c'est lui-même un malade, préparé à faire de son existence un cauchemar. Il subit son étrange compagnon, il ne sait pas l'écarter, il est presque attiré vers lui. Il est dans cet état de malaise de l'homme qui a commis une gaffe et cherche à la réparer. Or, il n'est pas toujours prudent de vouloir arranger les choses : on achève de les gâter.

MM. Savoir et Nozière ont mis à la scène *l'Éternel Mari* en lui conservant toute sa violence nerveuse et maladive. C'est un drame de neurasthénie où les deux protagonistes agissent l'un sur l'autre à la façon des sujets de la Salpêtrière. Ils voudraient s'isoler et ne le peuvent pas. Le passé les lie, et

une malsaine curiosité, et une sympathie secrète, et leurs nerfs à la débandade. Les auteurs ont modifié le physique et la classe sociale de Veltchaninov, ils lui ont laissé son caractère. On le voit se débattre contre l'obsession, tenter d'y résister, et céder. Trousotsky le mène où il veut, avec des mots fuyants, avec des supplications, avec des allusions. Il le conduit chez sa fiancée, car il s'est fiancé, et comme son illustre *ami* plaît à la jeune fille, les voyant ensemble, il se souvient de Toula, il a devant les yeux la vision de sa femme et de Veltchaninov et tout le passé s'éclaire pour lui.

Du mot final : — *Et Lisa?* — les adaptateurs ont fait leur dernier acte. Ce n'est pas déformer l'œuvre, c'est la développer selon son véritable sens. Veltchaninov, après la mort de la petite fille, va tous les jours au cimetière déposer des fleurs sur la tombe de l'enfant. Il ne l'a presque pas connue vivante, mais il aime à penser à elle. C'est une mélancolie qu'il cultive et qui convient à son caractère. Quelqu'un, chaque jour, rejette ses bouquets. Ce quelqu'un, c'est Trousotsky qui, lui aussi, vient quotidiennement au cimetière. Il n'a pas voulu revoir la petite mourante, il n'a pas assisté à ses obsèques, mais, maintenant, elle lui appartient, personne ne peut la lui disputer. C'est lui le vrai père, puisque c'est pour lui qu'elle a fleuri : il sait ses mots, ses goûts, ses jeux, ses façons de rire et de pleurer. *L'autre* ne sait rien de tout cela. Qu'il s'en aille à jamais ! Il a pris la femme, il a pris l'enfant vivant ; mais l'enfant mort, l'enfant du souvenir, celui-là n'est pas au père de chair, il est au père de cœur et d'esprit, et devant cette douleur Veltchaninov s'incline et

s'en va. Il manque, ici, l'une ou l'autre parole à la Dostoïevsky, pour donner à ce conflit très vrai, très juste, très pathétique, toute son ampleur. Néanmoins, ce commentaire d'une œuvre par l'amplification d'un sentiment qu'elle contenait en puissance et dont elle avait fait l'aveu, est une des plus intelligentes manières d'adapter.

Ces découvertes d'après la mort, le drame, le roman les ont souvent utilisées. Il n'est guère de sujet plus poignant. On vit, on complique sa vie, on garde le témoignage des faits, on compte sur l'avenir, et la mort survient brusquement. C'est comme si les flots de la mer, subitement gelés, demeuraient fixés dans leur soulèvement avant d'avoir pu retomber. Et qui défendra les morts contre les vivants? On est presque toujours injuste envers les morts. Tantôt on ne se souvient plus que de leur grandeur, de leurs vertus et, ne souffrant plus de leurs fautes, on accable sous leur comparaison les vivants. Tantôt, surpris de leurs trahisons, on les accuse, on les condamne, abusant du silence que gardent leurs lèvres froides, n'essayant même pas de chercher à les comprendre, de deviner leurs explications et les méprisant quand ils ne peuvent plus se justifier. Il faut fouiller avec circonspection les papiers des morts, car on peut y rencontrer le malheur sans être assuré d'y trouver la vérité.

III

Je crois volontiers que les romanciers sont d'une manière générale plus soucieux d'analyse que les

dramaturges. Ils ont plus d'espace. Ils veulent comprendre et expliquer les caractères. Les pièces tirées des romans célèbres sont souvent moins scéniques que les grands succès de théâtre : elles sont plus humaines. Prenez *la Flambée* de M. Henry Kistemaeckers qui triomphe à la Porte-Saint-Martin : les situations sont très adroitement combinées, très habiles, très fortes ; faute de cet éclairage intérieur qu'est l'analyse, faute de cette justesse de ton qui ne permet pas aux mots de dépasser la pensée et qui est le style, ces situations secouent les nerfs, elles n'émeuvent pas réellement. C'est là, trop souvent, l'infériorité du théâtre contemporain.

La Flambée est un drame conjugal un peu obscur au premier acte, qui s'élargit brusquement et noblement au second, et qui, au troisième, déborde son cadre. Chose curieuse : il y a, comme dans *l'Amour défendu* de M. Pierre Wolff, beaucoup de personnages inutiles, au bavardage fatigant ; les scènes essentielles sont peu nombreuses et elles paraissent longues. Cela tient précisément au manque d'analyse. Quand les personnages sont bien posés, ils ont beaucoup de choses à se dire. A mesure qu'on les écoute, on les connaît mieux, et l'on s'intéresse à eux davantage. S'ils sont incertains, tout ce qu'ils racontent paraît fastidieux, inutile, interminable.

Le colonel Felt est un ambitieux, impatient d'arriver, brusque, autoritaire, à qui ses façons cassantes ont fait beaucoup d'ennemis. Il n'a pas su prendre sa femme, Monique, qu'il a adorée, dont il est encore jaloux. Il a voulu, pour mieux la posséder, pour mieux la faire sienne, la soumettre

entièrement, et elle s'y est refusée. Elle a résisté à tant de despotisme. Le malentendu paraît irréparable. Il a affiché par orgueil une maîtresse, et elle a accepté l'amitié du député Beaucourt, ancien garde des sceaux, prêt à redevenir ministre, en attendant que son divorce soit prononcé et qu'elle puisse devenir sa femme. Elle lui donne même un rendez-vous, chez elle, à une heure du matin, — ce qui est une heure assez compromettante pour une honnête femme, mais il faut, dans cette pièce, bien des conventions, — afin de disposer avec lui de l'avenir. Tout ceci se passe dans un château du Jura, près de la frontière, chez les Stettin. Le colonel dirige la construction d'un fort très important dans le voisinage. Parmi les hôtes du château figure un banquier aux allures un peu équivoques, Glogau. Une légende inquiétante l'entoure. Et le voici qui retient le colonel pour lui parler. Le colonel a fait des dettes, beaucoup de dettes, et Glogau a racheté toutes les créances. Il est maintenant le seul créancier, pour 175 000 francs. L'échéance tombe dans deux jours. Il exige le payement. Le colonel essaie d'obtenir un délai, il s'emporte, il supplie, il se sent prisonnier. — Peut-être, glisse Glogau, y aurait-il un moyen de tout arranger? — Lequel? — J'irai chez vous tout à l'heure et vous le dirai.

Au second acte, Monique est dans sa chambre. Il est minuit : tout à l'heure, elle recevra Beaucourt. On frappe chez elle, et son mari, à qui elle a fermé sa porte depuis des mois, entre, le visage défait, le regard anxieux. Visiblement, il est en détresse, et elle met bien du temps à s'en apercevoir. Tout ce début de la scène est d'un mouve-

ment trop ralenti. Il faudrait que l'intérêt du malentendu conjugal qui sépare le colonel et sa femme fût suffisant pour nous occuper, indépendamment de ce qui va suivre, et il ne l'est pas. Enfin, le colonel s'explique. Il dit sa vie passée, son amour violent pour Monique, amour qu'elle n'a pas su comprendre, comment il voulait dominer, réussir, pour elle, comment il s'est endetté pour lui faire la vie plus large. Il n'est pas jusqu'à cette maîtresse qu'il n'ait prise en pensant à elle, pour la ramener par la jalousie. C'est beaucoup de sacrifices qu'il lui a consentis. Puis, nous l'imaginions moins romantique dans son amour, et ambitieux par goût de sa carrière, pour mieux servir son pays. Est-il donc de ceux à qui il faut toujours une femme pour les inspirer? Du moins, c'est la sienne. Tout ce préambule ne convainc nullement Monique qui est sur la défensive. Il arrive enfin au fait. Il est un homme perdu. Demain il sera condamné, déshonoré. Alors, il faut bien qu'il lui parle de leur fils, qu'il le lui confie. Mais enfin, que s'est-il donc passé? Glogau est venu chez lui tout à l'heure, et que lui a-t-il proposé? Qu'a-t-il osé lui proposer? La remise de ses dettes contre... — Contre quoi? — Contre le plan du fort. Glogau était un espion.

— Tu as fait cela? crie Monique dressée contre lui. Alors Felt, d'un geste, l'arrête. Il n'a pas laissé Glogau achever sa phrase, il l'a étranglé. — Tu as bien fait, dit Monique qui est fille de soldat. Et, transformée, elle le sauvera, elle lui rendra tout son amour. A ce moment, on frappe à la porte. C'est Beaucourt qu'elle avait oublié. Elle feint, pour l'éloigner, une conversation avec sa femme

de chambre. Beaucourt parti, Felt se change en accusateur. Il se croit trahi par sa femme, et il faut que celle-ci le convainque de sa fidélité. Ainsi la scène rebondit. Et l'on voit les deux époux réconciliés se diriger vers la chambre de Felt : il faut maintenant emporter le cadavre de Glogau.

La scène est incontestablement puissante. Elle est menée avec vigueur. Ah ! si les personnages étaient plus clairs et parlaient plus directement, qu'elle pourrait être belle ! Mais il y a du cabotinage chez Felt. Il exagère en subordonnant toute sa vie à son amour conjugal. Il exagère quand il se dit perdu, déshonoré : son acquittement est certain. Il reste seulement que cette histoire de dettes le compromet, compromet son avenir. Pour le tenter, il a fallu qu'on pût se croire maître de lui. Monique lui offre sa dot pour payer. C'est bien, mais l'affaire était habilement montée. Il lui en restera une tare. Et même le sentiment qu'il a eu de sa déchéance a dû contribuer à lui faire étrangler Glogau. Sa révolte brutale se comprend. Il eût mieux valu livrer l'espion, il n'a pas été maître de ses nerfs : c'est qu'il a mesuré l'abîme qui s'ouvrait devant lui. Il s'est défait de Glogau, comme on se défait du chien enragé dont la bave même contient du venin. Mais il déclame trop, il hausse le ton, sauf dans le récit de la scène avec Glogau qui est dans la note juste. Le reste sonne faux trop souvent. Le revirement de Monique est très vraisemblable. Avec un peu plus de tendresse féminine il apparaîtrait normal. C'est la reconstitution du foyer quand le danger menace. C'est l'oubli de toutes les injustices, de toutes les révoltes quand il s'agit de sauver l'être aimé, le nom, l'en-

fant. Mais voilà, il y a trop d'expressions physiques dans l'amour conjugal de Felt et de Monique. Ce sont deux amants que leur chair tourmente, et non pas un mari et une femme associés de cœur, de corps et d'esprit pour le salut, pour l'honneur communs. Après qu'ils auront transporté Glogau dans sa chambre, et maquillé le cadavre pour faire croire à une mort naturelle, ils courront au lit, comme si leur sang les grisait, comme si la mort les excitait. Il faut, pour les grandes crises, une certaine qualité morale des personnages. Si elle manque, tout se rapetisse. Monique ne se reprend pas à aimer son mari parce qu'il est un assassin, mais parce qu'à la lueur de cette violence elle a reconnu qu'elle-même n'avait pas su le comprendre, l'adoucir, lui apporter le bienfait de sa tendresse. Cette qualité de la tendresse conjugale, M. Henry Kistemaeckers n'a pas su l'exprimer. Elle ne se trouve, d'ailleurs, ni dans le théâtre de M. Henry Bataille, ni dans celui de M. Henry Bernstein. Elle serait à elle seule, aujourd'hui, l'originalité d'un auteur dramatique.

Le troisième acte est moins heureux, parce qu'il veut se hausser inutilement au sublime. Il se passe le lendemain matin. On a trouvé Glogau mort dans sa chambre, et cette mort paraît suspecte. On a téléphoné au parquet, et les magistrats vont arriver. Le colonel Felt veut se livrer : on pourrait arrêter un innocent à sa place. Monique l'en empêche, le contient, ne le perd pas de vue un instant. Cependant Beaucourt se doute du drame nocturne. Il se rend compte que tout est changé entre Monique et lui, qu'elle a rendu à son mari tout son amour. Et sa haine contre Felt excite sa perspica-

cité. Les magistrats sont là. Il éclairera leurs recherches. Et avant de leur parler — lui appartient-il de dénoncer le coupable? croit-il même servir ses projets de mariage en donnant une telle publicité au nom de Felt? — il s'avance vers le colonel pour l'accabler de sa haine et de son mépris. Felt a deviné qu'il savait. Et sans lui laisser le temps de parler, il avoue le meurtre, mais il en dit la cause. Et même il confie à Beaucourt l'avenir de sa femme et de son enfant. Beaucourt, transformé, s'affirme magnanime : il faut qu'un soldat de la valeur de Felt reste au service de la patrie, la France le veut, la France l'exige. Et il égare sur une fausse piste les magistrats qui, voyant en lui leur futur ministre, sont disposés à subir sa direction. Ainsi il aura sauvé le mari de Monique et préparé la revanche.

Tâchons de voir un peu clair dans tout cet héroïsme. Que Felt désire se livrer, c'est la solution la plus simple. Il ne risque ni sa vie, ni son honneur. Sa carrière est compromise, soit, mais lui appartient-il d'exciter la pitié de son rival, comme s'il était perdu? Puis le salut de la France n'est tout de même pas lié au sort du colonel Felt. Les déclarations de Beaucourt sonnent creux. On veut passer ici d'un drame privé à un drame patriotique. C'est tout à fait inutile et tout à fait erroné. On comprendrait très bien, au contraire, la générosité de Beaucourt dès qu'il connaît la vérité : Monique est perdue pour lui, il le sent, il en est sûr, du moins peut-il la contraindre à quelque admiration. Il y a dans l'amour une sorte de volupté de sacrifice, et souvent ce désir d'immolation est aussi la seule voie raisonnable. C'est précisé-

ment le cas pour Beaucourt. Mais la tirade sur la patrie est tout à fait hors de proportion avec le sujet qui l'inspire. Il ne faut faire grand que lorsqu'on y est forcé. Ou plutôt la grandeur doit être naturelle et aisée, et non point cherchée, artificielle.

Mme Brandès incarne à merveille le désenchantement, puis le revirement amoureux, puis l'angoisse de Monique. M. Dumény donne au colonel Felt une allure tourmentée qui est très impressionnante.

IV

Je ne suis pas compétent, je l'avoue, pour apprécier *les Sauterelles*, de M. Émile Fabre. M. Fabre juge et condamne, dans sa pièce, nos procédés de colonisation. Il prend une colonie symbolique, l'Empire du Dragon d'Or, quelque part aux confins de la Chine, vers l'Annam ou le Cambodge, et il nous la montre exploitée, tyrannisée, ruinée par les fonctionnaires coloniaux, nuées de *sauterelles* abattues sur le pays pour le dévaster. M. Fabre a le don, assez rare, de faire vivre et d'agiter des collectivités. Dans *la Vie publique*, on voyait une assemblée d'électeurs ; dans *les Ventres dorés*, une assemblée d'actionnaires. Ici, nous assistons à la mise en coupe réglée de la colonie, à la révolte qui envahit le palais du gouverneur, à la résistance et à la victoire tardive de notre personnel. Il n'y a pas de personnages de premier plan. Il y a, comme élément dramatique, l'antagonisme entre les vain-

queurs et les vaincus, entre les spoliateurs et les dépouillés, car notre auteur prend résolument parti pour les indigènes. Son ouvrage échappe aux règles ordinaires de l'art dramatique. On n'y trouve pas une vision directe de la vie coloniale, mais une suite de discussions et de conférences, un assemblage de faits, véridiques peut-être, mais massés, ce qui en change la nature, tels que les établirait un rapporteur tendancieux du budget des colonies. Il y faudrait répondre avec d'autres documents. C'est une polémique qui sortirait de notre cadre. Une remarque pourtant : je connais un assez grand nombre de récits de nos expéditions militaires aux colonies, je n'ai lu nulle part qu'un général ait mobilisé un corps de trois mille hommes pour poursuivre trois cents bandits, et se soit, par surcroît, fait duper en laissant échapper leur chef ; trois cents de nos soldats en face de trois mille indigènes, ce fut à peine la proportion des répressions de Madagascar et du Tonkin. Il m'est arrivé également de rencontrer des fonctionnaires coloniaux : ils s'étaient attachés à leur poste, et ils parlaient avec sympathie des populations qu'ils avaient dirigées. S'ils avaient appris la langue ou le dialecte du pays, ce n'était pas néanmoins pour maintenir un état d'esprit contraire à la domination française. Autre chose est de se montrer bienveillant et humain pour les races conquises, autre chose est d'abandonner le travail de notre influence. Qu'il y ait eu et qu'il y ait des abus, c'est bien probable. Que la métropole ne se montre pas assez sévère dans le choix de ses représentants coloniaux, c'est certain. Que la hideuse politique intervienne trop souvent dans ces choix pour les falsifier et les frelater,

M. Fabre a raison de le flétrir. Mais on ne saurait entreprendre un tel procès par le moyen d'une fiction. La satire, malgré le soin qu'a pris M. Fabre d'introduire dans sa pièce un ou deux — bien peu — honnêtes fonctionnaires, rejaillit sur tant de bons serviteurs et semble atteindre jusqu'au droit de coloniser.

A l'École coloniale, sur une plaque de marbre blanc qu'on aperçoit dans le vestibule, sont inscrits les noms des anciens élèves morts au service. La liste s'allonge chaque année. De naïves fresques achèvent d'orner ce vestibule. L'une représente le passage d'un rapide ; l'autre, le règlement d'un procès au Congo, symboles ingénus des difficultés qui attendent nos futurs colonisateurs. Ils auront à braver les dangers de la nature ; ils auront à s'initier aux mystères de l'âme indigène pour la diriger, pour la développer et pour lui rendre la justice. L'ancien directeur de l'École coloniale, M. Aymonier, qui a passé vingt ans de sa vie en Indo-Chine et qui a publié un ouvrage très remarquable sur le Cambodge, a bien marqué les deux écueils qu'il convient d'éviter dans la vie coloniale. Il avait appris la langue kmère et il a pu reconstituer l'histoire par les inscriptions qu'il a traduites. Nul, plus que lui, ne fut respecté et équitable. Mais cette équité n'alla jamais jusqu'à la faiblesse, ni jusqu'à l'oubli de nos droits. Il ne convient pas d'accréditer la légende des bons sauvages, pourvus de toutes les vertus, tandis que les civilisés seraient seuls immoraux, voleurs, injustes et cruels. Il importe de connaître les indigènes, mais pour les diriger, non pour leur permettre de reconstituer une nationalité, ce qui risquerait fort

d'arriver si l'on appliquait la méthode de M. Émile Fabre. Il reste que sa pièce est curieuse, grouillante, pittoresque et d'un accent généreux, mais elle ressemble à ces palais coloniaux que l'on construit pour les Expositions : ils sont parfaitement imités, et leur exotisme a été fabriqué avec des bois de Meudon ou de Bourg-la-Reine. On ne les a pas édifiés pour qu'ils durent, mais pour qu'ils saisissent le regard.

V

Avez-vous lu un petit livre d'Alfred Capus sur *la Vie, l'Amour et l'Argent?* Ce sont des pensées extraites de ses œuvres. Elles impliquent une connaissance souriante et ironique de la vie contemporaine. Le philosophe qui les a écrites est bien capable, en rentrant chez lui, après avoir surpris les manèges de la rue, des journaux, des salons, d'ouvrir un volume d'Épictète ou de Marc-Aurèle et de s'y complaire. Il y a un peu d'amertume dans le composé qu'il nous offre. Seulement, pour s'en apercevoir, il faut remuer la cuiller dans le verre. Si l'on boit rapidement, on ne trouve au breuvage qu'un goût sucré et agréable. L'amertume est restée au fond.

M. Alfred Capus souligne surtout dans ses pièces l'incohérence et la fantaisie de notre temps. Il met en ballet le culte de l'incompétence. C'est un culte dont les prêtres sont grassement rétribués et se rencontrent partout. Personne n'est plus à sa

place aujourd'hui. Beaumarchais se plaignait de voir des danseurs préférés aux calculateurs. Nos meilleurs calculateurs sont ceux qui spéculent sur le hasard. Les comédies de M. Capus se trouvent illustrer les thèses savantes de Taine sur la poussée démocratique et la peur moderne des responsabilités.

Les Favorites, que donnent les Variétés, appartiennent à la veine de *la Veine,* si je puis dire, et de *la Petite Fonctionnaire.* Il ne faut pas confondre les favorites avec les maîtresses. Aux maîtresses l'amour suffit, ou le plaisir, ou l'intérêt. La favorite veut jouer un rôle. L'amour ne lui suffit plus. Il est un moyen de parvenir. L'une veut réussir au théâtre, l'autre dans le monde, celle-ci dans les lettres, cette autre dans les arts. Elles se sont bientôt rendu compte de l'utilité, de la nécessité des influences. Dès lors, se détournant des jeunes gens, elles considèrent davantage les hommes mûrs et importants qui peuvent servir à les lancer. La vie, aujourd'hui, est un service réciproque. On n'a rien pour rien. Elles consentiront tous les sacrifices nécessaires, mais sauront en tirer parti. Un directeur de journal, un ministre, un grand financier, toutes les célébrités, voilà des proies estimables pour nos favorites. Au fond, elles veulent une indépendance d'hommes, une notoriété d'hommes, mais ne redoutent pas, pour l'obtenir, de faire usage de leurs armes de femmes. C'est un cumul dangereux. Nos nouvelles féministes sont trop malignes pour ne pas aménager leurs séductions.

Trois Suisses patriotes firent le serment au Grütli de sauver leur pays. Trois femmes ambitieuses vont dans *les Favorites* faire la mode en

fondant un journal, *Ciel et Terre*, ou plutôt en priant leurs amants de le fonder. Le journal, c'est l'arme moderne par excellence. On croit que celui-ci va soutenir des causes politiques, artistiques, économiques : pas du tout, il est destiné à publier les articles de Mme Luce Brévin, femme de lettres, à préparer l'entrée à la Comédie-Française d'une comédienne dont nul théâtre ne veut, et à ouvrir les portes du monde à une ancienne grue qui a réussi à épouser M. de Villerbois. Luce Brévin deviendra la maîtresse du ministre Bourdolle, mais consentira, dans une scène exquise de finesse et d'ironique sentimentalité, à s'effacer devant la femme légitime après, toutefois, qu'elle sera bien casée et que son avenir sera assuré. Car il faut penser à soi, réussir. C'est peut-être la marque des nouvelles générations féminines et même masculines, cette aptitude à se diriger, à distinguer son but et à y tendre par tous les moyens, même par celui de la bagatelle. On est pressé, on veut bien s'amuser, mais à la condition de ne pas se détourner du succès qui est la grande affaire.

L'intérêt de la pièce est un peu éparpillé, mais les détails en sont d'un esprit clair et avisé, d'une observation narquoise et charmante. C'est égal, quand on songe qu'à la fin ce pantin de Bourdolle va être appelé à la présidence du Conseil, et que cela n'est pas invraisemblable, on se dépêche de rire, vous savez pourquoi. Quant à la troupe des Variétés, c'est la perfection même. M. Max Dearly, Mlle Lavallière, M. Brasseur, M. Guy, Mme Magnier, composent un ensemble qu'il serait difficile de rencontrer ailleurs.

***

J'aurais voulu comparer le comique de MM. Tristan Bernard, Sacha Guitry et Georges Feydeau. M. Tristan Bernard a fait jouer deux pièces, *le Petit café* au Palais-Royal, et *l'Accord parfait* (en collaboration avec M. Michel Provins) au Théâtre Femina. *L'Accord parfait* est trop géométrique. Pour ce parallélisme de situations, deux actes suffisaient : le ménage à trois, Achille, Alberte et Maurice, se dissout parce qu'on sait qu'Achille sait, et qu'ainsi cela cesse d'être convenable ; Achille et Alberte divorceront donc et Alberte épousera Maurice ; aussitôt le ménage à trois se reformera avec Achille comme amant, mais, cette fois, Maurice ne saura pas. Ainsi l'on rentrera dans la normale. Cela n'est pas très drôle, les personnages font l'effet d'être en bois : c'est le guignol de l'adultère. *Le Petit café*, au contraire, est un petit ouvrage fort plaisant qui, d'une situation imaginaire, fait surgir une foule de détails justes et bien observés. Un garçon de café hérite de huit cent mille francs. Son patron, averti avant lui, lui a fait signer un engagement de vingt ans, avec dédit de deux cent mille francs. Voilà notre homme dans un cas difficile : il voudrait faire la fête avec son argent, et il ne voudrait pas donner deux cent mille francs à son patron. Il restera donc garçon de café, mais le plus incroyable des garçons de café. C'est un peu trop du comique de situations, le moins bon, mais il est orné d'une

foule de traits fort plaisants qui le font rentrer dans le comique de caractère.

Il est impossible de raconter, sans la gâter, la pièce de M. Sacha Guitry, *Un beau Mariage*. Sans doute elle est amorale, nihiliste et désossée : elle manque un peu de plan, et l'on ne sait jamais où l'on va. Mais elle est d'une verve tout à fait extraordinaire. Quand on songe que M. Sacha Guitry n'a que vingt-six ans, on se dit que sa carrière d'auteur comique peut le conduire très loin. Il y a deux scènes, celle du créancier et du débiteur, et celle aussi où Herbelin apprend la mort d'une parente et, ne pouvant pas supporter une minute de suite l'idée de la mort, détourne constamment la conversation, qui sont tout à fait dignes de Molière, sinon du Molière des grandes comédies, tout au moins du Molière des meilleures farces. Ma foi ! il y a là, incontestablement, une merveilleuse force comique, qui jaillit en traits, en jeux de scène, en remarques, et à quoi l'on ne peut résister. Et même je trouve une certaine délicatesse dans l'acte final qu'on a critiqué : Simone Herbelin n'est pas une jeune fille intacte, et cela a paru inattendu. Il eût été bien dommage qu'elle le fût, étant donné le monsieur qu'elle épouse. Tout est bien mieux ainsi, et j'en sais gré à l'auteur. J'aurais été désolé qu'une pure jeune fille se fourvoyât dans un pareil milieu. M. Sacha Guitry joue lui-même sa pièce avec Mlle Lysès et M. Arquillière, d'une façon étourdissante dont il faut les louer tous les trois.

Quant à M. Feydeau, avec *On purge bébé*, *Mais n'te promène donc pas toute nue*, et *Léonie est en avance*, il a poussé au paroxysme de la gaieté le

type de la femme logique dans son illogisme et qui excelle à imprimer aux discussions conjugales un tour inattendu. Ses raisonnements plausibles conduisent à la démence sans qu'on puisse savoir où le déraillement a commencé. Tout cela eût demandé à être développé : Balzac et Dostoïevsky m'ont pris trop de place.

JANVIER 1912

Théâtre des Arts : *Fantasio*, d'Alfred DE MUSSET. — Odéon : *Aux Jardins de Murcie*, pièce en trois actes, de José FELINE Y CODINA, traduit de l'espagnol par MM. Carlos DE BATTLE et Antonin LAVERGNE ; *Les Frères Lambertier*, pièce en trois actes, de MM. Charles HELL et Auguste VILLEROY ; *Le Redoutable*, pièce en trois actes, de Mlle Marie LENÉRU. — Gymnase : *Un bon petit diable*, petite féerie en trois actes, de Mme Rosemonde GÉRARD et M. Maurice ROSTAND, d'après Mme DE SÉGUR.

I

Ce doit être bien décourageant. L'art du décor, celui de l'éclairage et du costume sont poussés au théâtre des Arts plus loin que sur aucune autre scène ; tout s'unit, la lumière et la couleur, le rythme des voix, celui des gestes, celui des teintes, pour donner une impression délicate et profonde, on joue du Musset, et l'on cherche le public. Il y a bien quelques personnes çà et là, monde honnête de petits bourgeois paisibles, pareil à celui qu'on voit aux spectacles de quartier, et qui paraît dépaysé, et qui commence par ne pas très bien comprendre : puis il se dégèle, il est conquis, il est charmé. Mais ce n'est point ce public-là qui fait la vogue d'un théâtre. Dès qu'une salle de concert annonce quelque symphonie ou quelque sonate connue, les places sont prises d'assaut. Les

amateurs de littérature seraient-ils plus rares que les amateurs de musique? On se plaint, non sans raison, de la pauvreté de notre production dramatique cet hiver ; mais pourquoi ne va-t-on pas au théâtre des Arts quand on y donne *le Chagrin dans le palais de Han*, qui est un douloureux drame chinois, antique et vénérable, et adapté avec un soin minutieux, et *Fantasio*, la libre fantaisie de Musset? *Le Pain*, même, de M. Henri Ghéon, malgré quelques gaucheries, eût mérité une fortune heureuse : le cantique qui en est le centre, et le dernier acte sur l'injustice de la foule, comparable à certaines scènes d'*Un ennemi du peuple* d'Ibsen, suffisent à en assurer le mérite.

Fantasio n'est pas une des meilleures comédies de Musset. Elle ne peut se comparer ni aux *Caprices de Marianne*, ni à cet *On ne badine pas avec l'amour* qui est le conflit et le poème de la passion et de l'orgueil, ni à *Carmosine*, élégie plaintive et tendre que la Comédie-Française devrait bien reprendre avec Mme Bartet dans le rôle de la reine. *Fantasio* ne peut guère se rapprocher que de *la Nuit vénitienne* ou d'*Andrea del Sarto*. Il y passe un souvenir de Shakespeare, on y entend des grelots romantiques. Un jeune homme qui s'ennuie prend la défroque d'un bouffon, il surprend le secret d'une princesse malheureuse qu'on marie pour le bien de son peuple, et une perruque enlevée devient un cas de guerre. L'auteur qui se divertit nous conduit en Bavière, mais dans ce royaume allemand on n'entend que des chansons de France. Gérard de Nerval, quand il rencontrait au bord de la forêt de Chantilly des rondes de petites filles, aimait à les écouter chanter : c'était toujours une

de ces vieilles romances, mélancoliques et amoureuses, qui racontent le chagrin d'une princesse enfermée dans une tour par la volonté d'un père barbare qui la punit d'avoir aimé. La fille du roi de Bavière n'est pas moins triste que la petite princesse légendaire, mais elle sait ce qu'elle doit au bonheur du peuple, et elle n'hésite pas à se sacrifier : seulement cela est bien pénible quand on est si jeune ; heureusement le bouffon pêche à la ligne la perruque de son prétendant. *Fantasio*, c'est une chanson triste sur un fond de caricature. Mais ce fond de caricature, — de caricature bon enfant, sans méchanceté, — Musset ne cessera guère de s'en servir, pas plus que des tristes chansons. Ce sera comme la bouffonnerie monotone de la vie sur laquelle se détachent nos sentiments et nos douleurs.

Et puis, il y a, dans *Fantasio*, des perles de la plus belle eau. Il y a le couplet sur *ce Monsieur qui passe :* « ... Hélas ! tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble ; les idées qu'ils échangent sont presque toujours les mêmes dans toutes leurs conversations ; mais dans l'intérieur de toutes ces machines isolées, quels replis, quels compartiments secrets ! C'est tout un monde que chacun porte en lui ! un monde ignoré, qui naît et qui meurt en silence ! Quelles solitudes que tous ces corps humains !... » D'une observation banale cela monte jusqu'à une pensée digne de l'*Imitation*. Les bavardages de Fantasio ont plus de charme et de profondeur que les radotages philosophiques d'Hamlet. Et il y a le joli tableau du *Coup de l'étrier*, pareil à une de ces petites toiles hollandaises qui reposent des Rembrandt au Rijks-Museum d'Amsterdam ou au Mauritshuis de la Haye : « ... Une jeune femme

sur le pas de sa porte, le feu allumé qu'on aperçoit au fond de la chambre, le souper préparé, les enfants endormis ; toute la tranquillité de la vie paisible et contemplative dans un coin du tableau ! Et là, l'homme encore haletant, mais ferme sur sa selle, ayant fait vingt lieues, en ayant trente à faire ; une gorgée d'eau-de-vie, et adieu. La nuit est profonde là-bas, le temps menaçant, la forêt dangereuse ; la bonne femme le suit des yeux une minute, puis elle laisse tomber, en retournant à son feu, cette sublime aumône du pauvre : Que Dieu le protège ! »

On sait par cœur des vers qui ne valent pas cette prose-là. Si je l'ai citée, c'est pour donner à quelques-uns l'idée de reprendre à leurs instants de loisir le théâtre d'Alfred de Musset. C'est bien peu de chose que *Fantasio*, un amusement un peu fou, et par endroits c'est exquis. Avez-vous vu, aux doigts des femmes, — des femmes qui ont eu une famille, — de ces bagues qui viennent de quelque grand'mère ou arrière-grand'mère et dont la monture Louis-Philippe est de mauvais goût, un peu surchargée et rococo ; mais le rayon d'une lampe les atteint, et la pierre précieuse brille miraculeusement : on voit bien qu'elle ne ment pas, toute la lumière de la chambre s'y condense. Ainsi la monture de *Fantasio* n'est pas fameuse, mais la perle en est vraie. Aujourd'hui il y a tant de perles fausses !

II

L'Odéon a donné à ses samedis deux pièces inégales, fort intéressantes. La première, *Aux Jardins*

de Murcie, est d'un jeune dramaturge espagnol qui mourut à vingt-six ans. On y danse, on y aime, on s'y dispute, on s'y bat, et cela ressemble un peu à un livret d'opéra-comique, rapide et brutal, quelque chose comme une *Navarraise* ou une *Cavalleria rusticana* d'au delà des Pyrénées, ou, mieux encore, cela fait penser à ces pièces que jouait la troupe sicilienne de Grasso, et qui représentaient, sur un fond de passions villageoises, le conflit de jeunes cœurs neufs, ardents et impitoyables. Rappellerai-je aussi *Terres maudites?* Mais Blasco Ibanez compose des tableaux d'un réalisme plus large, d'une couleur plus riche.

Le village est divisé sur une question d'eau. Pencho et Javier sont les chefs des deux partis. Or Pencho et Javier aiment la même jeune fille, Maria del Carmen. Leur rivalité s'ajoute à leur haine civile. Ils se rencontrent un soir au bord du canal disputé, et Pencho blesse gravement Javier dans ce duel qui n'a pas eu de témoins. Domengo, le père de Javier, n'a pas dénoncé le meurtrier qui s'est enfui. Cependant il a la preuve qui condamne Pencho, l'arme trouvée sur le lieu du combat. S'il ne l'a pas dénoncé, c'est pour obtenir de Maria del Carmen qu'elle consente à épouser son fils qui ne reviendra à la vie et à la santé qu'avec cet espoir, et Maria qui aime Pencho consent à ce mariage pour sauver le coupable. Mais Pencho, averti de cette trahison, est revenu Il revoit la jeune fille, il la menace, il la supplie, le jour même où l'on célèbre, avec des danses et des chants, les accordailles de Maria et de Javier, et elle lui avoue la vérité. Eh bien! qu'on le dénonce, qu'on l'arrête, il n'accepte pas cette

immolation. La justice est prévenue : cependant Javier cache son rival ; ils ont un compte à régler ensemble, avant toute intervention judiciaire. Les deux jeunes gens se battront donc, et ce sera, cette fois, un duel à mort. Le médecin qui a examiné Javier l'a déclaré guéri : Pencho ne peut pas invoquer l'inégalité de la lutte. D'ailleurs voici le médecin qui vient apporter son diagnostic au père de Javier : les deux rivaux qui se sont dissimulés dans l'alcôve vont bien l'entendre. Or le médecin a menti à Javier pour le rassurer ; mais au père il doit la vérité, et la vérité, c'est que Javier est perdu. Javier est perdu, il ne peut donc plus se battre. Il l'offre encore à Pencho qui refuse. Alors il ouvre la porte à Pencho : — Va-t'en. Pars. Tu as le temps avant que les gendarmes n'arrivent. — Avec elle? demande Pencho. — Non, pas avec elle. — Alors, je ne pars pas... Javier hésite, mais devant la pensée de la mort il se décide à la générosité : — Oui, dit-il, avec elle.

Voilà du moins qui nous change de ces pièces parisiennes où les maris cèdent leurs femmes avec une abnégation toute pacifique. Ceux-là défendent leurs amours si violemment que cela fait plaisir. Ils poursuivent l'amour comme une proie, et attendent la mort pour y renoncer. Leur générosité est tardive, mais ils ne sont ni veules, ni corrompus. Leur jeunesse n'est pas contaminée : elle est fraîche et un peu barbare.

***

Les Frères Lambertier, de MM. Charles Hell et Auguste Villeroy, est un drame de famille, assez

bien agencé, sans grande nouveauté, — mais la nouveauté, en art, n'est pas un élément important, — à quoi il semble tout d'abord qu'il ne manque que peu de chose pour en faire un ouvrage remarquable. Ce peu de chose, c'est, hélas ! tout ce qui sépare les grandes œuvres des autres, c'est l'étude un peu plus fouillée du milieu et des caractères qui s'opposent trop facilement. Plus le sujet est connu, plus il faut accumuler les détails vrais, les analyses exactes pour le renouveler. Depuis Étéocle et Polynice, jusqu'au *Marquis de Villemer* et à *Pierre et Jean*, la haine fraternelle a été souvent exploitée par les dramaturges ou les romanciers. Le même sang produit une solidarité invincible, ou crée d'effroyables rivalités. Les pères le savent bien, qui tâchent de maintenir la paix et la concorde entre leurs enfants. Et quelquefois il suffit d'une injustice, même de l'apparence d'une injustice, pour semer le germe de ces rivalités. Dans la famille Lambertier, les deux frères, Pierre et Georges, ont des caractères très différents : Pierre est travailleur, renfermé, sans éclat, Georges est le garçon brillant et joyeux que tout le monde adore. Pierre aime une jeune fille, et c'est Georges qui l'épouse. Pierre a fait une invention qui va renouveler l'industrie du bronze, il a besoin de cinquante mille francs pour en tirer parti, et ce sera la fortune, et aussi la réputation ; Georges a perdu au jeu, et c'est à lui qu'il faut donner cet argent pour éviter le déshonneur. Pierre retrouve des fonds par le moyen d'une société dont il reste l'administrateur délégué : on fait l'expérience de son invention, on va couler en bronze le *Caïn* de son ami le sculpteur Clauzel ; Georges, en signant

faussement une traite, a escroqué à la société de son frère vingt-cinq mille francs et va partir avec la femme de Clauzel. Une explication éclate entre les deux frères, et c'est Georges qui montre sa haine contre ce Pierre toujours patient, sage et régulier, et dont toute la vie est une condamnation permanente et sévère contre ses propres dissipations et sa propre lâcheté. Exaspéré, Pierre repousse le malheureux qui s'en va tomber dans le four béant, de sorte que le Caïn sera coulé avec de la matière humaine. Cette mort violente ne nous afflige guère : nous ne sommes pas fâchés de la leçon un peu vive, et même définitive, donnée par le bon Fridolin au méchant Thierry. Celui-ci n'avait rien qui pût nous incliner à l'indulgence. Cette indifférence pour son sort et pour le geste tragique de Pierre n'est pas un bon signe. Et précisément, la pièce qui, dramatiquement, est bien faite et témoigne d'une heureuse habileté, est trop peu nuancée, trop sommaire. L'antithèse se prolonge de la première à la dernière scène. Il y avait une idée peut-être juste et originale au fond de cette opposition, et c'était la haine de celui au profit de qui sont commises toutes les injustices, toutes les partialités familiales contre l'autre que personne ne soutient, qu'on rejette à l'écart, qui ne doit compter que sur lui-même, et qui réussit malgré tout à force de patience et d'énergie, et qui garde une certaine indulgence pour le beau fils prodigue, favori du père et de la mère. Mais tout cela est demeuré à l'état embryonnaire. Les drames de famille sont une mine extraordinairement féconde, jamais épuisée. Tous les sujets antiques peuvent se reprendre dans la société

moderne, à la condition de les reprendre avec une sensibilité nouvelle et d'en renouveler ainsi l'analyse.

III

J'aime ces noms sonores que, dans la marine d'autrefois, on donnait aux bâtiments : *l'Invincible, le Formidable, le Redoutable.* Mais *le Redoutable,* de Mlle Marie Lenéru, que représente l'Odéon, devrait s'appeler *l'Ernest-Renan* ou *l'Edgar-Quinet,* comme c'est la singulière mode aujourd'hui, ou tout au moins *l'Humanité.* Car ce vaisseau de haut bord n'a rien de redoutable, assurément, pour les adversaires de la France : il est commandé par un amiral incertain, apathique et aveuglé, et porte un traître qu'on se prépare à innocenter. Entre parenthèses, il n'est question dans la presse, depuis six mois, que de menaces de guerre, et quand on voit un uniforme sur la scène, c'est pour en faire la défroque d'un traître ou, tout au moins, pour exposer celui qui le porte à une offre de trahison. Malgré les beaux retours de *la Flambée,* et ses tirades, et ses protestations vibrantes, il n'y a pas au théâtre, aujourd'hui, de quoi enflammer notre ardeur patriotique. Encore si nous avions de bonnes pièces, d'une belle sensibilité. M. Paul Bourget, dans sa belle étude sur Eugène-Melchior de Vogüé, s'étonnait que la littérature française d'après 1870 eût exactement continué celle d'avant le désastre, « comme si la funeste année n'avait pas

marqué, pour notre race, la plus redoutable des étapes ». C'est qu'un écrivain ne change pas facilement sa manière. La sensibilité de la plupart de nos dramaturges actuels n'a pas été dressée par le sens direct des nécessités nationales. Le réveil qui se manifeste depuis quelques années dans la race ne peut la secouer. Le divorce apparaîtra de plus en plus, si le théâtre ne se renouvelle pas.

Mlle Marie Lenéru, avant *le Redoutable*, avait fait représenter *les Affranchis* qui, selon le joli mot de M. Robert de Flers, avaient soulevé un grand *enthousiasme d'estime*. Enthousiasme que je n'avais point partagé : *les Affranchis* étaient un drame à la manière de Villiers de l'Isle-Adam ou de M. de Curel, avec une belle tenue littéraire, mais aussi une regrettable insuffisance psychologique que je n'avais pas eu de peine à montrer. L'auteur des *Affranchis* aurait voulu, cette fois, après cet essai réservé aux lettrés, pénétrer jusqu'à la foule anonyme des spectateurs. C'est du moins ce qu'elle a expliqué. « J'ai cherché, aurait-elle dit, à atteindre le grand public. Dans ce but, j'ai fait des concessions. Je me suis montrée diplomate. Je ne veux pas que l'on me considère comme une ésotérique. » Il n'y avait rien de secret dans *les Affranchis*, seulement cette obscurité et ce malaise qui viennent de caractères incomplètement analysés. Les concessions, que Mlle Lenéru, esprit grave et réfléchi, aurait eu d'ailleurs grand tort de consentir, — car l'essentiel, en art, c'est de découvrir sa voie et de s'y engager résolument, quoi qu'il puisse advenir, — je ne les aperçois pas. Le défaut du *Redoutable*, c'est celui-là même que je signalais dans *les Affranchis :* les caractères sont

laissés dans l'ombre, et tout le drame s'en ressent.

Nous sommes à bord du *Redoutable*. Laurence, femme de l'amiral Villaret, fille d'amiral, sœur d'un officier de marine, y vit en famille, avec son mari, ses enfants, le lieutenant Feugères, son frère, et le lieutenant Malte, officier d'ordonnance de l'amiral. Tout de suite, nous apprenons que ce Malte est son amant, et pour pallier à l'ignominie qui s'attache à la séduction de la femme d'un chef dont on a plus ou moins exploité l'influence et la protection, Laurence nous apparaît chargée de remords, sinon de regrets, et vivant dans le tourment de son triste amour. Malte est un ambitieux dont l'avenir s'annonce très brillant, et c'est l'ambitieux complexe, trouble, équivoque, inquiétant. Il est criblé de dettes, qu'il a contractées par orgueil, pour paraître : c'est un type de jouisseur sans scrupules, sans morale, pour qui le commandement ne représente qu'une volupté de plus. Tout cela d'ailleurs est à peine indiqué, et devrait l'être davantage. On devine Laurence amoureuse et frémissante : cet homme dont elle est la maîtresse, elle en a peur quelquefois.

Et voici comment le drame se noue. L'amiral réclame à son officier d'ordonnance un volume de tactique qui lui est nécessaire, et qui est un traité réservé aux états-majors, car il intéresse les secrets de la défense nationale. Ce volume, Malte ne le retrouve pas. Il a donc disparu, il a donc été volé. L'amiral ordonne une perquisition immédiate, soit à bord, soit à terre dans tous les logements du personnel du bâtiment, et, le premier, il livre ses clefs. A ce moment, Malte supplie Laurence de se faire descendre à terre et de se précipiter chez lui

pour y reprendre le livre en question : c'est lui qui l'a dérobé, il lui expliquera pourquoi. Laurence essaie de partir. Son mari le lui interdit. Elle va jusqu'à faire allusion aux correspondances compromettantes que la perquisition pourrait faire découvrir, et l'amiral refuse de la suivre sur ce terrain : il s'agit d'une question publique, après on s'occupera des infortunes personnelles. C'est presque un sujet de pièce, mais tout de suite il rate, et l'on n'en parlera plus. Tous les sujets ratent ainsi successivement dans *le Redoutable* qui est jonché de carcasses de scènes manquées.

Le lieutenant Feugères, chargé de la perquisition, a découvert chez Malte le volume, dissimulé sous des clichés dans une chambre noire servant à la photographie, et dans le volume on a retrouvé des rognures de papier photographique qui démontrent que certaines pages ont été reproduites. Malte a essayé de donner une explication valable : il aurait emporté l'ouvrage chez lui, pour travailler, et ce ne serait qu'un manquement à la discipline. Mais les rognures photographiques? Et l'on apprend qu'il a payé, peu de temps auparavant, trente mille francs de dettes. La preuve est faite. On ne parle que de convictions morales : il y a là un commencement de preuve par écrit, des détails matériels, une situation financière qui constituent des charges accablantes. Lui-même, que Laurence interroge anxieusement, finit par tout lui avouer, mais il garde jusque dans sa défaite tout son orgueil, il veut qu'elle l'aime dans son crime, et il se pose en personnage satanique pour qui la morale, ni le devoir ne sauraient exister, et qui est bien au-dessus des religions et des patries. C'est

un peu enfantin. Mais c'était un nouveau sujet et même un magnifique sujet. Songez quel débat pathétique doit alors se passer dans le cœur de Laurence : elle est fille, femme, sœur de soldat, elle a la dévotion de son pays, de la marine, et son amant est un traître, et son amant a besoin d'elle immédiatement pour l'aider, pour le sauver. Il n'a plus qu'elle au monde. Si elle l'abandonne, il tombe dans l'abîme. Toutes les générosités d'un cœur déchiré sont là, visibles, mises à nu. Elle essaiera de le sauver. Mais quelle blessure mortelle reçoit son amour ! M. Marcel Prévost, dans *Pierre et Thérèse*, avait entrevu ce même sujet : la femme apprenant l'indignité, là de son mari, ici de son amant, et partagée entre sa tendresse et son dégoût. Pour donner au débat toute son ampleur, il faut imaginer une femme droite, religieuse même, et à qui la faute n'a pas ôté son honnêteté morale, sa dignité. Thérèse, dans le roman de M. Prévost, subit trop vite l'autorité de Pierre. Et la Laurence du *Redoutable* n'est qu'une ébauche insuffisante. La matière était belle : on n'en a pas tiré une forme vivante, et c'est dommage.

Cependant le drame rebondit. Je pensais qu'il rebondirait par la découverte que ferait l'amiral de son infortune conjugale. C'était encore un autre drame. Mais non, la péripétie est tout autre. Elle est singulière, et il aurait été possible d'en tirer parti. Parmi l'équipage du *Redoutable* figure le commissaire Rouillot que nous ne voyons que pendant une scène. On nous a bien avertis au premier acte qu'il est un arriviste très puissant, disposant d'influences politiques, et capable de faire marcher les amiraux, mais nous ne le connaissons pas

encore. Il monte à bord, il déclare que les preuves qu'on a rassemblées contre Malte sont puériles et que le prétendu traître sera sûrement acquitté. Il parle, il est infaillible, chacun s'incline, et l'amiral Villaret est immédiatement convaincu que Malte sera acquitté en effet. Qu'est-ce que cette comédie signifie? Cet amiral ne nous a pas été présenté comme un imbécile apeuré et timide : comment le devient-il subitement? Si l'on procède par allusions politiques, pour nous montrer que dans la marine s'exercent des passions occultes, il ne s'agit plus alors de tragédie : c'est une satire qu'il nous faut expliquer. L'intervention décisive de Rouillot est déconcertante. Non moins déconcertante, la scène entre Malte et le lieutenant Feugères, au cours de laquelle celui-ci reproche avec tristesse à son ancien camarade d'avoir détruit en lui-même toutes les supériorités de ses dons, parce qu'il a manqué du sens de l'honneur, à quoi l'autre répond qu'il a eu le sens de la mort, ce qui veut dire que, ne croyant à rien, il n'a édifié sa vie que sur la jouissance, et ce qu'il développe avec une grande abondance de rhétorique. Le droit au bonheur devient le droit à la trahison. Et cela se discute le plus sérieusement du monde. Ce fâcheux Malte rappelle les plus belles erreurs du romantisme : il date du temps où l'on réservait aux monstres les rôles sympathiques et lyriques. Laissons ce Malte, tout à fait dépourvu d'intérêt, pour revenir à Laurence. Quand elle apprend que son amant sera acquitté, reprendra la vie passée, de nouveau sera mêlé à sa propre vie, peut-être à sa chair, un revirement se fait en elle. Elle le défendait parce qu'elle le croyait perdu. Lui sauvé, toute sa pudeur,

toute sa dignité se réveillent ; elle ne veut plus que celui dont elle sait la trahison approche jamais d'elle, et comme elle doit prendre l'échelle pour descendre dans le canot qui la reconduira à terre, elle se laisse tomber à l'eau. Revirement très juste, très humain, qui serait très beau s'il était mieux analysé.

Telle est cette pièce constamment manquée, trop courte et étriquée, pareille à un marbre mal dégrossi dont on regarde avec regret le grain inutile et la blancheur morte.

IV

J'ai entendu Mme Rosemonde Gérard — puisque c'est son nom dans les lettres — lire quelques-uns de ses poèmes aux *Annales*. Elle lisait avec monotonie, mais avec un gracieux élan qui ne se ralentissait point. C'était excessivement triste. Il s'agissait de sa mort, et nous en étions fort apitoyés. Elle s'adressait à ses enfants et leur disait :

Si je fais un jour la folie,
O mes deux petits bien-aimés,
De m'en aller toute pâlie,
La main froide et les yeux fermés ;

Si, dénouant quatre bras tendres,
Qui sont mes colliers de bonheur,
Je suis assez folle pour prendre
La voiture avec trop de fleurs ;

. . . .

Si vous sentez pencher votre âme
Sous un danger noir qui descend,
Comme on voit frissonner la flamme
Qu'un papillon couche en passant ;

S'il vous semble encor qu'on vous aime
Et qu'on vous accable de soins,
Mais, si tout le temps, tout de même,
On vous embrasse beaucoup moins...

Les strophes se suivaient, se suivaient, si charmantes qu'on en oubliait la tristesse. On ne songeait plus à la mort, mais aux mots délicats, aux mots gentils, aux mots tendres qui passaient. Et tout de même, après une si touchante énumération, la conclusion qu'on n'attendait plus guère arrivait :

Ah ! ne me laissez pas trop seule
Entre les deux cyprès trop noirs.
L'été vient. Déjà quatre meules
Sèchent dans les splendeurs du soir.

La chaleur entr'ouvre les portes.
Les fleurs entrent dans la maison.
Ne me laissez pas toute morte
Loin de vous et de la saison !

Qu'encore un peu je participe
A tout cela que j'aimais tant :
Le matin, le soir, les tulipes,
Les rosiers, l'herbe, le beau temps !

Dans *l'Oiseau bleu* de M. Maeterlink, de l'autre côté du monde, les morts reprennent un peu de couleur aux joues et de sang dans les veines dès que l'on pense à eux : le souvenir les ressuscite. Dans le poème de Mme Rosemonde Gérard, on ressuscite les morts avec des images. Toute une vie de femme s'évoque et défile avec les photographies prises aux différents âges. Il y en a beaucoup, depuis

Celle où, tenant une coquille,
Je ne suis, dans un petit rond,
Qu'une toute petite fille
Aux cheveux levés sur le front...

jusqu'à celle

... si drôle et si pâle
Qui fut, à l'ombre du mont Blanc,
Faite dans des carreaux de châle
Par un photographe ambulant...

Il y en a beaucoup. Elles sont toutes jolies, également jolies, trop jolies. Le sentiment poétique de Mme Rosemonde Gérard est plein de grâce, mais sa facilité se plaît à ces énumérations qui communiquent, au bout de quelques strophes, une certaine inquiétude métaphysique, l'inquiétude de ce qui ne finit pas. Il est si tentant d'abuser de sa virtuosité.

De M. Maurice Rostand, je citerai — car il faut toujours citer les poètes — ces vers qui écartent la mort avec une convenable mélancolie, sinon avec une originale puissance. Il est à l'âge heureux où la mort n'est encore, au bout de l'allée, qu'un fantôme incertain qui ne paraît pas avancer. Le poème est intitulé : *La Flûte et les pas.*

Seigneur, je suis encor trop jeune pour mourir !
Je suis fait pour aimer la gloire et le plaisir,
Et la colonne blanche et le laurier fidèle.
Je ne veux pas entrer dans la nuit éternelle,
Les yeux à jamais clos et les poignets glacés.
Je veux encore aimer tout ce qui doit passer :
Le vent, les eaux, le soir, et surtout la lumière,
Et cette éternité des choses éphémères !
Je veux encore aller, la tête nue au vent,
Écouter en secret, dans son rythme émouvant,
La respiration de la nuit sous ses voiles.
Je veux avoir aussi ma part de chaque étoile,

Connaître les adieux des êtres passagers,
Voir s'éteindre les feux qu'allument les bergers,
Sur la cendre et sur l'eau construire mes demeures,
Et connaître le prix de la fuite de l'heure.
Que m'importe, mon Dieu, ce qui dure à jamais?
Je ne puis pas l'aimer autant que je t'aimais,
Mélancolique chant d'une petite flûte
Qui, de l'éternité, ne pris qu'une minute,
Ni que je t'aime, ô sable, où je veux sans retour
Voir s'effacer, le soir, mon pas de chaque jour !

A ces deux aimables collaborateurs d'*Un bon petit diable*, il faut ajouter la rude Mme de Ségur. Mme de Ségur a une sorte de bonhomie guerrière. Elle parle aux enfants avec une voix d'homme. Elle devait avoir un air martial et un soupçon de moustache. *Un bon petit diable* — celui de Mme de Ségur — ressemble à un guignol moscovite. Les châtiments corporels y sont d'un usage courant, aussi bien chez Mme Mac-Miche que dans l'effroyable pension Old Nick. On s'y déculotte aussi facilement qu'on se décollette sur nos scènes. Mme Mac-Miche est une terrible créature âpre, avare, voleuse, méchante, violente et vivant elle-même dans la terreur du surnaturel. Les frères Old Nick sont de vigoureux tortionnaires. Tant de persécutions ont rendu le petit Charles ingénieux et un peu sauvage : il se défend, et assez bien, ma foi ! Et l'on applaudit toutes les fois qu'il roule le commissaire. Voilà un livre de la Bibliothèque rose qui n'est pas affaiblissant : il n'a rien d'un manuel pacifiste, il est vif, alerte, cruel, et même un peu stupide, mais il ne détraque pas la cervelle : il amuse et engage à la force. Il plaît et il plaira toujours aux enfants par sa rondeur familière. Cela ressemble à une bonne farce de vieux soldat un peu ingénu.

Qu'en ont fait Mme Rosemonde Gérard et M. Maurice Rostand? A coup sûr, pas un conte pour les enfants. Rien n'est plus malaisé que d'écrire pour les enfants. Il leur faut de la droiture d'esprit, des détails réels et un ensemble un peu fantastique. Ils voient très vite si l'on se moque d'eux ; ils ont tôt fait de discerner l'affectation sous la simplicité. On n'est pas simple comme on veut. De temps en temps, il est de mode en littérature de jouer à la simplicité, mais la simplicité n'est pas une mode et se rit de ceux qui font métier de la poursuivre. Elle est, non pas le premier état, mais la suprême parure de notre sensibilité dépouillée de tous ses vains ornements. Mme Rosemonde Gérard et M. Maurice Rostand ont donné une robe courte à leur muse, une robe du tissu le plus riche et couleur de soleil, mais les jambes qui passent sont des jambes de femme. La mâle Mme de Ségur ne se reconnaît plus. On lui a mis un bonnet de dentelles, et toutes sortes de franfreluches, et des rubans, et des grelots, et des fleurs, beaucoup de fleurs, trop de fleurs. Tout cela est charmant, distingué, élégant, somptueux, splendide, agréable, aimable, affable, mais simple, non, vraiment, on ne peut pas le dire. Cela nous ramène au temps des précieuses. L'influence de *Cyrano* y est sensible, mais ce serait l'influence d'un Cyrano qui, las de guerroyer, serait allé dans le monde et fréquenterait l'hôtel de Rambouillet où il rencontrerait Voiture.

La scène est divisée en deux étages. Au premier, c'est le salon de Mme Mac-Miche, salon qui sert encore d'antichambre et de salle à manger. Au second, c'est le galetas où la vieille marâtre met

en pénitence le jeune Charles Mac-Lence. Au premier, elle reçoit les frères Old Nick auxquels elle veut confier l'enfant pour s'en débarrasser ; au second, il reçoit les fées qui viennent en cortège lui rendre visite et le consoler et le barbouiller de poésie. On appelle l'enfant pour lui faire subir un examen. Et voici la scène de l'examen, qui donnera une idée de la manière d'*Un bon petit diable.* C'est amusant, c'est gai, c'est plein de virtuosité, d'entrain, de préciosité, mais encore une fois est-ce là un conte d'enfant?

On fait descendre Charles de son grenier, et en présence de Mme Mac-Miche, les deux frères Old Nick l'interrogent tour à tour. Old Nick aîné commence l'examen d'un ton péremptoire :

D'abord, géographie !... oui... parlez des pays.

CHARLES, *comme cherchant dans sa mémoire.*

La Palestine... est rose, et le Japon... est gris,
Sur mon ancien atlas... Et, sur ma carte neuve,
L'Écosse est verte et la Turquie...

OLD NICK

Assez ! Les fleuves.
Savez-vous ce que c'est qu'un fleuve?

CHARLES

Un ruban bleu
Qui reflète le ciel en le bougeant un peu.

OLD NICK

Sottise ! Vous suivez le Tibre, en Italie,
Que faites-vous des affluents?

CHARLES

Je les oublie,
Ou plutôt, je m'efforce, en voyant leur beauté,
D'oublier qu'ils sont quatre et qu'il faut les compter.

OLD NICK

L'Espagne?

CHARLES

Je connais ses châteaux.

OLD NICK

Vous y fûtes?

CHARLES

Non ! mais j'en construisais deux dans une minute !

OLD NICK

Passons au grec.

CHARLES

J'y perds mon latin.

Mme MAC-MICHE

Malheureux !

OLD NICK

Vous savez le latin?

CHARLES

Pour moi, c'est de l'hébreu !

OLD NICK

Peut-être qu'en histoire il saura quelque chose.

CHARLES

Oui, parbleu ! je connais la guerre des Deux-Roses.

OLD NICK

Que pensez-vous de ce conflit? de sa longueur?

CHARLES

Que c'est peu, cinquante ans, pour gagner une fleur !

OLD NICK

Il s'agit de blason ! Dieu, quel esprit rebelle !
Parlez un peu des Rois.

CHARLES

Les Reines sont plus belles.
Et sans, par ce propos, vouloir vous insulter,
J'ai, de tout temps, messieurs, adoré la beauté.

Les Reines... De ce mot que la puissance est forte
Et qu'il trouble le cœur mystérieusement !
Belles, c'est leur façon de n'être jamais mortes...
Aussi, pardonnez-moi si j'en parle au présent !
Elles ont de ces cils légers comme des souffles,
Elles ont de ces chiens qui tiennent dans des noix ;
Elles perdent leur cœur, leur anneau, leur pantoufle,
Et rencontrent la Fée à tous les coins du bois.
L'une file la laine avec persévérance ;
L'autre fait une échelle en penchant ses cheveux ;
Et l'une dit : « Adieu, mon beau pays de France ! »
Et l'autre dit : « Reviens, ô mon bel oiseau bleu ! »
Il y en a aussi qui vivent sur des cartes
Avec de grands valets dont l'un s'appelle Hector ;
Et le prince Pâris aime Hélène de Sparte,
Et le prince Charmant la Belle aux Cheveux d'or !

OLD NICK

Zéro !... et je le pointe avec une énergie !...

Mme MAC-MICHE, *inquiète du mauvais effet produit par Charles.*

Deux ou trois questions sur la zoologie...

OLD NICK, *essayant de tirer quelque chose d'un si lamentable élève.*

Le Pigeon?

CHARLES

Eut le tort de s'en aller au loin !

OLD NICK

Le Chat?

CHARLES

Était botté.

OLD NICK

Et la Chatte?

CHARLES

Était blanche.

OLD NICK

L'Écureuil?

CHARLES

Mirliflor le portait sur sa manche.

OLD NICK

L'Épervier?

CHARLES

Coconas le portait sur son poing.

OLD NICK

Le Rat?

CHARLES

Fut un cocher tout habillé de cendre.

OLD NICK

La Souris?

CHARLES

Grignotait le nez du Prince Noir.

OLD NICK

Le Cheval?

CHARLES

Se laissa dompter par Alexandre.

OLD NICK

La Biche?

CHARLES

Devenait princesse tous les soirs.

OLD NICK

L'Araignée?

CHARLES

Écrivait aux carreaux de sa toile :
« Chaque fois que l'espoir est perdu, reprends-en ! »

OLD NICK

Le Ver de Terre?

CHARLES

Était amoureux d'une étoile.
Et de ce fol amour naquit le ver luisant !

OLD NICK

C'est assez !

Mme MAC-MICHE

Non, c'est trop ! car il me déshonore !

OLD NICK

Il est certain...

Mme MAC-MICHE

De grâce, interrogez encore.

OLD NICK

Mais sur quoi?...

Mme MAC-MICHE

Il aura peut-être une lueur !

OLD NICK

Pourriez-vous réciter une fable par cœur?

CHARLES

Un pauvre enfant plein de tendresse,
Dont un baiser, une caresse
Auraient pu faire un excellent garçon,
Doux comme un fruit, gai comme une chanson,
Ne recevait jamais que des reproches
Et des taloches.
Aucun jour d'hiver ou d'été,
Soleil qui brûle ou vent qui siffle,
Ne passait sur lui sans porter
Des gifles.
Aussi, par goût de l'équité,
Devenait-il méchant pour mieux les mériter.
Ce n'était contre lui que tempête, que rage !
Il aurait voulu être sage,
Ouvrir des bras, sourire, aimer...
Mais comme une fenêtre un cœur doit se fermer
Pour se défendre de l'orage.
Moralité : il ne faut pas, je vous le dis,
Qu'on perde sa maman quand on est trop petit !

Charles Perrault, Andersen, Charles Nodier et Mme de Ségur seraient éblouis et un peu effarés. Et le docteur des albums de Rodolphe Töppfer

— vous savez, ce docteur qui ne comprend jamais rien — ne comprendrait peut-être pas davantage, mais il diagnostiquerait la méningite.

Le second acte se passe chez Juliette, la petite aveugle qui est l'amie de Charles et qui l'empêche de devenir méchant. Juliette, à tâtons, s'occupe des fleurs de son jardin. Mais sa tâche de jardinière lui est facilitée par les fées qui viennent arroser ses corbeilles, et suspendre aux branches des fleurs et des fruits. Fées généreuses, fées exquises, fées sublimes, aux petites bouches fleuries d'où les couplets tombent en abondance, fées un peu insupportables. La sœur de Juliette, partie pour la ville, a bien recommandé à l'aveugle de laisser fermée la porte de l'enclos et de n'ouvrir à personne. Mais voici un vieux mendiant qui demande l'aumône. Comment ne pas lui ouvrir? Juliette a le cœur trop tendre et se laisse toucher. Et le vieux mendiant sollicite ses confidences : il la fait parler de Charles enfermé chez les Old Nick, elle parle de Charles avec amour. Et le vieux mendiant, laissant tomber sa défroque, devient aussitôt le jeune Mac-Lence échappé de la pension, de la prison. Voici douze autres mendiants : ce sont douze autres collégiens en rupture de classe, et voici les Old Nick qui les poursuivent, et voici Mme Mac-Miche. Cependant on apporte à celle-ci une lettre, que Charles lit par-dessus son épaule. Charles hérite de son tuteur : il est millionnaire. Aussitôt le ton de Mme Mac-Miche et des Old Nick change, mais il se moque d'eux.

Quelques années ont passé, Charles est devenu à Londres un jeune snob, brillant et fêté. Il a une écurie de courses, des amis de jeux, des maîtresses.

On l'a rappelé à sa maison d'enfance parce que Mme Mac-Miche est mourante. Il y revient presque malgré lui, avec tout un cortège de ses compagnons et de ses compagnes de plaisir. Mme Mac-Miche a beaucoup changé : figurez-vous qu'elle est devenue bonne, amène et aumônière ! En voilà une transformation ! Mme de Ségur ne s'y reconnaîtrait plus. Et Mme Mac-Miche est soignée par Juliette, qui est restée fidèle à son petit ami Charles, et qui en a bien du chagrin. Car le jeune Charles n'a plus donné de ses nouvelles, et le passé ne compte plus pour lui. Le passé ne compte plus pour lui? Ici se place la véritable trouvaille de la pièce. C'est une invention d'une grâce heureuse, d'une poésie délicate qui communique à tout ce dernier acte un charme nouveau. L'excessive virtuosité, l'exagération artificielle des deux premiers n'avaient pas réussi à m'intéresser. Mais tout va changer et resplendir. Tandis que Charles hésite à se reconnaître dans la vieille maison d'enfance, et prend des airs blasés et dégoûtés, voici que l'autre Charles apparaît, le petit Charles vêtu d'une robe écossaise, celui qui jouait des tours à sa vieille tante, aux frères Old Nick, celui qui trouvait la paix et la douceur auprès de Juliette, celui qui croyait à la bonté malgré l'injustice et à l'amour malgré les yeux fermés de sa petite amie. Ce Charles d'autrefois lui révèle le vrai Charles : cet élégant gentleman affecté et prétentieux, ce n'est pas lui. Il veut écrire à Juliette une lettre d'adieux, et le petit polisson de jadis substitue à cette lettre de rupture une demande en mariage. Et il cède, et bientôt les deux Charles ne font plus qu'un. C'est l'enfant qui était dans la vérité. Ainsi, bien souvent, nous

ne nous servons de la vie que pour recouvrir le véritable fond de nous-mêmes que la sincérité du premier âge ne savait pas dissimuler, et c'est en revenant à notre enfance que nous nous retrouvons. C'est une idée qui est jolie, et fraîche, et vraie souvent. Elle élargit brusquement la féerie un peu trop conventionnelle jusque-là de Mme Rosemonde Gérard et de M. Maurice Rostand.

FÉVRIER 1912

Odéon : *Esther*, drame en quatre actes en vers, de MM. André DUMAS et Sébastien-Charles LECONTE. — Gymnase : *L'Assaut*, drame en trois actes, de M. Henry BERNSTEIN. — Théâtre des Arts : *La Profession de Madame Warren*, pièce en quatre actes, de M. Bernard SHAW. — Théâtre-Michel : *En camarades*, pièce en deux actes, de Mme Colette WILLY. — Théâtre de l'Œuvre : *La Visionnaire*, drame en deux actes, de M. Jean-Joseph RENAUD ; *Ce bougre d'original*, tragédie en un acte, de M. Gabriel SOULAGES ; *Le Candidat Mâchefer*, comédie en un acte, de MM. Charles HELLEM et POL D'ESTÈVE, d'après une nouvelle de M. Émile FAGUET.

I

Les jeunes filles, autrefois, jouaient au couvent *Esther* et *Athalie*. Les plus douces — celles qui avaient des cheveux blonds et une grâce timide — étaient désignées pour représenter la reine de Perse, ou Josabeth, ou le petit Joas. Celles qui, malgré l'âge, avaient un peu plus de prestance et qui sur les joues trop fraîches recevaient un peu d'ombre des cheveux noirs, étaient retenues pour les rôles d'Aman ou de Mardochée, de Joad ou de Mathan, ou pour la terrible Athalie. Les moins favorisées prenaient part aux chœurs. Et plus tard, ces jeunes pensionnaires, devenues des mères de famille, retrouvaient naturellement sur leurs

lèvres les vers de Racine, pour les réciter à leurs petits garçons ou à leurs petites filles, quand ils se plaignaient de tout ce que l'on confiait à leur mémoire. Petits garçons ou petites filles les recevaient à leur tour de cette tradition orale. Je n'ai pu relire *Esther* sans voir se lever sous les tirades de la reine et sous les strophes des chœurs, de ces lointaines réminiscences, comme ces oiseaux qu'on fait partir des buissons à chaque pas. Quelle influence durable peuvent exercer sur de toutes nouvelles sensibilités les affectueuses expressions que la reine emploie pour désigner ses compagnes, les filles de Sion :

Jeunes et tendres fleurs, par le sort agitées,
Sous un ciel étranger comme moi transplantées...

L'invocation aux rives du Jourdain répond bien vite à cette nostalgie que l'adolescence éprouve et qui est faite du désir de choses inconnues : plus tard, elle sera faite du désir de choses perdues. Quant au rude Mardochée, il ne met pas plus de formes qu'un héros de Corneille à exiger les plus durs sacrifices :

Quoi ! lorsque vous voyez périr votre patrie,
Pour quelque chose, Esther, vous comptez votre vie !

Et tout l'admirable discours d'Esther, j'en entends encore le chant, autoritaire et suave ensemble.

Ainsi parée de souvenirs, je ne m'attarderai pas à juger la tragédie de Racine. En composant sa pièce pour des pensionnaires, il n'a rien abdiqué de son art. *Esther*, c'est une tragédie de palais qui déjà fait prévoir la politique et la puissance

d'*Athalie*, et qui commente à l'avance le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet. *Celui qui conduit les empires* est partout ici présent : il dirige, il fortifie la craintive Esther, comme il animera la pensée longuement mûrie du prêtre Joad.

Tremble, son jour approche et ton règne est passé !

Joad ne dira rien de plus fort à Athalie que cet avertissement d'Esther à Aman.

Le livre d'Esther, dans l'Écriture, est plein de massacres, et l'on a beaucoup reproché à Racine d'avoir faussé l'histoire. C'est bien possible, mais c'est un reproche dénué d'importance. Il a parfaitement adapté son sujet au but qu'il poursuivait, et ce sujet, s'il l'a limité, il ne l'a pas affadi. Hors de la volupté et de la violence, même historiques, une œuvre d'art n'est pas forcément fade. Il suffit que les caractères en soient justes et l'harmonie exacte. Cela réclame seulement un artiste plus expert et plus ordonné. Or Assuérus, dans Racine, est un roi qui gouverne. La rivalité des deux races que symbolisent Aman et Mardochée est peinte avec des couleurs suffisantes. Et il s'agit de protéger le Christ qui doit venir. Quant à l'influence de la pudique Esther, elle m'apparaît la plus vraisemblable du monde. Ces peuples antiques ont connu un degré de civilisation assez raffinée, et il arriva plus d'une fois sans doute que, dans les harems orientaux, la femme la plus intelligente, la plus fine et la plus délicate de mœurs triompha aisément de ses rivales. La satiété engendre le dégoût, rien ne résiste à l'abus, et le plus blasé des rois trouvera un plaisir nouveau, plus doux et plus durable, dans le frais amour d'un cœur

pur. Il n'y a donc là aucune faute d'analyse.

L'*Esther* de MM. André Dumas et Sébastien-Charles Leconte, que donne l'Odéon à grand renfort de musique russe, de décors monégasques, de costumes archéologiques et de danses sans mystère, est-elle plus près de la vérité historique que celle de Racine? Nous n'en saurons jamais rien, vraisemblablement. Elle répond à ces lieux communs modernes qui nous représentent les peuples d'autrefois comme exclusivement luxurieux et cruels. Le palais d'Assuérus ressemble assez au Palais-Royal du temps du Régent, que le commissaire de police Renaut voulait à toute force classer parmi les mauvais lieux. Et l'on commence par y voir une orgie. Mais c'est une orgie bourgeoise et réglée. Les orgies, au théâtre, sont toujours un peu comiques, car il y faut ordonner gravement le désordre. Assuérus donne un festin qui dure depuis sept jours. Et il a tout à coup une fantaisie d'ivrogne : il veut montrer à ses convives sa femme toute nue. Sa femme, c'est l'altière Whasti, et l'altière Whasti refuse. Elle n'a point de pudeur dans ses paroles, mais elle tient à son costume. Assuérus furieux la tue. Avant de mourir, celle-ci, ainsi qu'il convient dans un opéra, chante son grand air : je veux dire qu'elle annonce au roi qu'il ne pourra l'oublier.

Et cette brute forcenée est en effet hantée par le souvenir. Il est triste, invinciblement triste. Memucan, le chef des mages, a l'idée, pour le consoler, de convoquer les plus belles vierges du royaume, afin qu'Assuérus choisisse parmi elles la remplaçante de Whasti. Esther est désignée. Mais ce n'est plus la suave Esther de Racine, et que sont

devenues, mon Dieu ! les filles de Sion ! Esther est une courtisane intacte mais renseignée, qui va renforcer le groupe imposant des sept cents concubines. Mardochée la dresse à sauver le peuple d'Israël. Comment oublier ici la scène de Racine? Ah ! la composition des caractères, quelle supériorité elle dénote bien vite chez le poète ! Assuérus, Mardochée, Aman, il suffit à Racine de quelques traits pour les fixer. Ici, nous avons un Assuérus épais et borné, bon tout au plus à jouer les Holopherne ou les Marat dans un drame sur Judith ou sur Charlotte Corday. Après tout, il était peut-être ainsi. Mais voilà : littérairement, il ne nous intéresse pas une minute. Et Esther, pas davantage. C'est un spectacle curieux et pittoresque auquel nous assistons, ce n'est plus une tragédie.

Cependant Esther, comme dans Racine, se présente devant le roi sans y avoir été invitée. Et ce geste dangereux séduit Assuérus. Stylée par Mardochée, elle se refuse et remet au lendemain ses faveurs et son secret. Et le lendemain, nous assistons au triomphe d'Israël, obtenu non pas par la raison et l'amour comme dans Racine, mais par la volupté. Cette petite coquine d'Esther roule aisément l'ardent et stupide Assuérus, et obtient de lui le massacre d'Aman et de ses dix fils. Elle ne s'en contente pas : jusqu'à l'aurore les Juifs auront le droit de massacrer leurs ennemis. Jusqu'à l'aurore? ce n'est pas encore assez, car déjà l'aurore s'annonce. Le massacre pourra durer trois jours. Esther veut que sa nuit de noces soit une nuit de sang. Elle aimera dans la mort et dans la volupté. Brusquement, ainsi, elle montre un sadisme féroce

et un peu enfantin. Il faut à cette jeune barbare une luxure compliquée. Quant à Assuérus, il est complètement imbécile, et ne discute plus les ordres de cette virago déchaînée. Si la politique se fait par les femmes, j'imagine que d'habitude elles y mettent un peu plus de formes. Le Persan de Montesquieu, qui trouvait notre société moins avancée que la Perse, serait un peu surpris des mœurs que nous prêtons à ses ancêtres. Nos archéologues retrouvent des formes, mais les cœurs et les pensées, ils ne nous les rendent pas. C'est pourquoi l'*Esther* de Racine, même habillée à la mode de Louis XIV, me paraît humainement beaucoup plus vraie que l'*Esther* bariolée, sauvage et névrosée de MM. André Dumas et Sébastien-Charles Leconte.

Quelques scènes sont pourtant bien venues. J'ai noté le dialogue assez vigoureux qui met aux prises Aman et Mardochée, et aussi l'arrivée d'Assuérus dans le palais d'Esther. *D'où te vient*, demande Assuérus :

D'où te vient ce pouvoir qui soudain me délivre?
Ces mots, ces tendres mots qui chassent les esprits
Des ténèbres, un dieu te les a donc appris?...

ESTHER

Ta gloire t'importune et ta grandeur te pèse,
Hélas !... Mais si mon cœur près de ton cœur s'apaise,
C'est que souffrir ensemble est un bienfait pour eux.
Si ton cœur est désert, mon cœur est douloureux,
Et mon jeune sourire est lourd d'anciennes larmes.

ASSUÉRUS

Toi dont je ne sais rien, sinon que tu me charmes,
Se peut-il que le mal ait parfois effleuré
Ton front, et que tes yeux, tes doux yeux aient pleuré?

ESTHER

Le malheur épargna mon enfance secrète.
Mais, instruite avant l'âge, en mon humble retraite,
De tous les maux qu'aux miens leur faute a fait échoir,
Je porte en moi mille ans de détresse et d'espoir...

Encore pourrait-on relever bien des expressions impropres. Cette Esther prudente, dès qu'elle aura constaté son pouvoir sur Assuérus, deviendra une sorte d'amazone hurlant à la mort et, satisfaite de l'offrande de tant de vies humaines que lui fait le roi, elle s'écriera :

Qu'il fait doux cette nuit ! Comme il fait bon de vivre !
Ma victoire à la fois m'épouvante et m'enivre,
Et, dans l'air souple et tiède où tremblent nos aveux,
L'ange exterminateur caresse mes cheveux,
Et, sous le cercle d'or, soulève comme une onde
Le courroux étoilé de ma crinière blonde !
Déjà pointe au levant une faible rougeur.
Le voici donc enfin venu le jour vengeur,
Le beau jour, si longtemps attendu, qui consacre,
Tout vibrant de clameurs et tout chaud de massacre,
Le triomphe promis à mon peuple éternel...

Le courroux étoilé de ma crinière blonde : voilà qui nous change terriblement des vers de Racine ! La nouvelle *Esther* est assez souvent écrite en charabia. Elle a, du moins, du mouvement scénique, et c'est un spectacle varié et pittoresque.

II

A propos de *l'Enfant de l'amour*, je rappelais, l'an dernier, l'erreur romantique qui, dans sa

haine ou son incompréhension des disciplines sociales, est fatalement amenée à chercher sa matière d'art dans les bas-fonds et à styliser le désordre. « Elle a fermé, disais-je, les magnifiques réservoirs des conflits moraux », et il n'était pas malaisé de prévoir une réaction.

L'Assaut, qui a été fort applaudi au Gymnase, implique chez M. Henry Bernstein la découverte de ces conflits moraux, éternels sujets de l'ancienne tragédie. Jusqu'ici, ses personnages rudimentaires se débattaient dans un fait divers qui leur fournissait l'occasion de montrer à nu la violence de leurs instincts et de leurs appétits. Sous les apparences civilisées réapparaissait le fond de sauvagerie et de brutalité. Le protagoniste de *l'Assaut* n'est pas d'une nature très différente. Mais par deux fois la vie le redresse, la vie où il rencontre la pitié et l'amour. Il y a là le débat très pathétique d'une conscience en formation. Seulement, si M. Henry Bernstein n'a rien perdu de son habileté professionnelle, il n'a pas pu, d'emblée, parvenir à une analyse suffisante de ce monde moral que ses précédents ouvrages dédaignaient. Il sera curieux de suivre son évolution dans ce sens, si elle doit s'accentuer.

Mérital, avocat renommé, député influent, ancien ministre, futur président du Conseil, vit en famille à la campagne en préparant sa future action politique. Il a auprès de lui ses deux fils dont l'aîné, Daniel, est aussi député, et sa fille Georgette, qu'on a surnommée Moineau pour sa grâce sautillante et légère. Moineau voit plus clair qu'on imagine. Elle a remarqué que son amie, Renée de Rould, la jolie et charmante et grave Renée, qu'on vou-

drait faire épouser à Daniel, éprouve pour son père une admiration qui pourrait bien être de l'amour. Elle n'a pas beaucoup de peine à obtenir l'aveu de son amie, et l'encourage, par tendresse filiale, à prendre les devants. Quand une jeune fille aime un homme mûr, n'est-ce pas à elle, dans le théâtre moderne, à faire les avances? Le caractère de Moineau n'est qu'une esquisse : il aurait mérité d'être plus approfondi. Renée suit le conseil qui lui est donné avec tant de désintéressement. Comme Mérital la presse d'épouser Daniel, elle refuse, puis laisse tomber dans le silence : « Voulez-vous que je sois votre femme? » Mérital, surpris, décontenancé, repousse cet amour. Il allègue la disproportion de leurs âges, et la vieillesse qui va venir, la vieillesse dont il fait un tableau hideux comme si elle n'était qu'une déchéance. Pourquoi Renée ne le reprend-elle pas? « Quand la jeunesse s'en va, a dit quelque part Maurice Barrès, il faut trouver mieux. » Sans doute, si la vie se borne aux joies et aux plaisirs physiques, la perte de la jeunesse est sans remède; mais la vie peut aller s'agrandissant, apporter avec la ciselure de chaque jour un peu plus de perfectionnement intérieur. « La beauté de ce qui est à toi commence à passer, dit Socrate à Alcibiade que la jeunesse va quitter, au lieu que la tienne ne commence qu'à fleurir. » Comment Renée ne proteste-t-elle pas, quand Mérital réduit l'amour et la vie? Elle ne sait que sangloter, et c'est ce moyen tout physique qui obtiendra le revirement de Mérital. La scène avait très bien commencé : elle tourne court. Le personnage de Renée demeurera durant toute la pièce incomplet et obscur. Géné-

ralement M. Henry Bernstein épuise l'intérêt d'une scène : dans tous les dialogues échangés entre Mérital et Renée, l'intérêt ne sera jamais épuisé. Comme dans *l'Amour défendu* de M. Pierre Wolff, — toutes proportions gardées, car *l'Amour défendu* n'est qu'un ouvrage inconsistant — un état instinctif et quasi morbide suppléera au manque de psychologie. Renée sanglote, et il suffit de ces larmes pour que Mérital se rende, laisse échapper un demi-aveu, puis un aveu. Au lieu de pleurer, que n'explique-t-elle son amour où nous aurons besoin de voir toute sa noblesse d'âme pour comprendre plus tard sa douleur et la puissance de relèvement que cet amour contient. La pièce va tourner autour d'elle, et nous ne la connaîtrons guère davantage. Elle nous apparaîtra comme une envoûtée, et c'est en elle que doit résider la force morale qui courbera Mérital vainqueur. L'amour a d'autres nuances, une autre richesse de sentiments. Voyez, dans le roman, comment l'éprouvent Mme de Mortsauf (*le Lys dans la vallée*), Mme de Rénal (*le Rouge et le Noir*), Mme de Couaën (*Volupté*), Mme de Nièvres (*Dominique*). C'est une conception du théâtre moderne, peu humaine ou correspondant à des âmes plus bornées, cette conception de l'amour instinctif, absolu, incapable de réflexion, d'hésitation, et que, par surcroît, on veut représenter comme le plus bel amour quand il ressemble à une maladie.

Mérital a donc cédé au chagrin de la jeune fille. Il l'éloigne pour recevoir la visite de Frépeau, son collègue de la Chambre, principal actionnaire de son journal, vice-président de son groupe, son ami, son compagnon de luttes, son rival. Frépeau

arrive de Paris en automobile pour lui parler : il s'agit d'une affaire grave, urgente. Une feuille à scandales, le *Stentor*, a lancé contre Mérital une accusation déshonorante : l'histoire d'un vol de quatre mille francs qu'il aurait commis, quand il était clerc d'avoué à Grenoble, au préjudice de son patron, lequel l'aurait chassé sans porter plainte. — Laissez passer l'orage, répond philosophiquement Mérital qui a trop entendu de ces ignobles calomnies politiques pour perdre son sang-froid. Le mépris est un luxe que tout le monde ne peut pas s'offrir, mais ce Mérital, fondateur du parti social, avocat de renom, paraît être en effet au-dessus du soupçon. — C'est que nous avons déjà répondu, explique sommairement Frépeau, le perfide Frépeau. Répondre, c'est authentiquer la diffamation, c'est accepter de la discuter. Et voici Mérital contraint de poursuivre le diffamateur. Ce sera un de ces procès à scandales dont sort aisément éclaboussé celui dont le passé n'est pas rigoureusement intact. Frépeau parti, Mérital rappelle sa fille et sa fiancée. Malgré son empire sur lui-même, il est ému. Et cette émotion nous inspire des doutes sur son passé. Il demande aux deux femmes leur tendresse dans l'assaut qu'il va soutenir. Quand un homme, leur dit-il, s'élève au-dessus du niveau commun, toutes les envies, toutes les bassesses, toutes les médiocrités se liguent pour l'empêcher de monter, pour le rejeter à terre et le piétiner. On ramasse contre lui toutes les armes : il faut à tout prix l'écraser. Mais s'il triomphe de tant de coalitions, de cette lutte il sort grandi et désigné pour les plus hauts rangs. Mérital oublie d'ajouter que l'assaut n'est guère à craindre, n'a

guère d'importance pour ceux dont la vie est sans tare.

Après ce premier acte, d'une exposition claire et rapide (sauf en ce qui concerne le caractère de Renée), nous sommes transportés à Blois où se juge le procès de Mérital contre son diffamateur. Procès dont l'issue est devenue douteuse, car Mérital n'a jamais rien répondu à l'accusation dont il est l'objet. Il a réservé sa réponse pour l'audience, pour tout à l'heure. Ses ennemis se sont multipliés. Une foule aveuglée a pris parti contre lui ; elle vocifère sous ses fenêtres, elle pousse des cris de mort, et il faut des charges de cavalerie pour la disperser. Grossissement bien mélodramatique : Mérital n'est pas au pouvoir ; on ne s'explique pas très bien ces manifestations au sujet d'une affaire que l'audience va éclaircir, et l'opinion n'a guère accoutumé de s'agiter pour ou contre un député qu'on accuse d'escroquerie ou de malversation. Le silence inquiétant de Mérital a fait le vide autour de lui. Son entourage s'est pris à douter de son innocence, son entourage, c'est-à-dire ses enfants. Le groupe des enfants de Mérital restera d'ailleurs pendant toute la pièce à l'écart, et dans l'ombre. Ils ont accepté, sans protestation, le second mariage de leur père. Ils accepteraient presque l'idée qu'il est coupable. Ils sont vagues et veules, et ont peu le sens de la solidarité familiale.

Mérital est impatient. Il attend Frépeau que son secrétaire doit lui amener. Frépeau arrive enfin, et nous avons une scène entre les deux hommes qui, par sa facture à la fois adroite et brutale, rappelle le Bernstein de *Samson*. Les effets en sont malheu-

reusement trop prévus, et l'aventure du traître qu'on démasque est presque banale. Telle quelle, elle est néanmoins bien conduite et jouée à merveille par Guitry et Signoret. Mérital n'a pas eu de peine à démêler que son diffamateur est un homme de paille, et que la machination a été ourdie par son collègue, son ami, son rival Frépeau. Sûr de cette piste, il a fouillé le passé de Frépeau et il y a trouvé le chèque sur lequel ont glissé à l'abîme tant de députés. Il a la preuve de la concussion de Frépeau qui a touché un demi-million dans l'affaire de l'isthme de Corinthe. Il le tient donc, et il le menace. C'est le chantage employé pour se débarrasser d'un bandit. Frépeau payera son agent pour qu'il se taise, après l'avoir payé pour parler. C'est le marché qui se conclut : moyennant quoi, Mérital lui rendra le talon du chèque.

S'il se sert de telles armes, Mérital est donc coupable? Il ne se défend pas, il attaque. L'offensive est plus sûre : elle masque les points faibles. Et nous retrouvons les héros habituels aux drames de M. Bernstein : ce Mérital a une tache dans son passé, mais il est d'attaque, il a joliment mené son affaire contre Frépeau. Il a sûrement un bel avenir politique. C'est une bête de proie, puissante et redoutable. Au premier acte, il nous était apparu très différent, mais dans son cercle de famille il cachait ses griffes. Et nous sommes tentés de plaindre cette Renée que l'admiration a conduite à l'amour, l'admiration pour un tel homme!

La voici qui vient à Mérital. Mérital est content, joyeux, ivre d'espoir. Il est maintenant sûr de l'issue du procès : le diffamateur sera condamné dans quelques instants. Il l'explique à Renée, et il

est surpris du peu d'effet que produit sur la jeune fille cette révélation. — Mais, dit-elle, j'en avais toujours eu la certitude. Elle dit cela tout simplement : c'est si naturel, comment aurait-elle douté de lui un seul instant? C'est ici que le drame va changer, atteindre pendant une scène une grandeur inattendue. Mérital est tellement bouleversé de cette confiance totale, infinie, qu'il lui devient impossible d'en abuser. Que donnera-t-il en échange d'une telle foi en lui? Il donnera son secret, cette tache de son passé que son attitude permettait de soupçonner : oui, il est coupable, il a volé les quatre mille francs; à elle, si croyante et si noble, il se livrera, et il la laisse anéantie.

Que manque-t-il pourtant à cette scène, dont le revirement est très humain et très beau? Renée ne nous est pas assez connue. Elle nous paraît trop instinctive. Il semble qu'elle croit à son fiancé par l'hypnotisation de l'amour. Tandis qu'elle doit croire en lui, pour que le conflit moral ait toute son ampleur, par la qualité même de cet amour, fait d'honneur, d'estime, de délicatesse intérieure. Tout ce caractère de femme est incomplètement tracé. La scène serait autrement émouvante, si nous voyions mieux l'âme transparente et limpide d'une Renée moins prompte aux larmes et moins envoûtée, d'une Renée lucide qui ne peut porter en elle un amour avili.

Comme dans le *Chamillac* d'Octave Feuillet, l'énigme ne sera résolue qu'au dernier acte. Mérital a donné son secret, il ne l'a pas expliqué. Il va le faire, dans un récit destiné à toucher le cœur de Renée et à soulever les applaudissements du public. Récit qui est un plaidoyer après le verdict,

et qui par là même paraît bien long et trop chargé d'apitoiement sur soi-même. Mérital se retrouve en présence de Renée, et Renée, tout de suite, s'excuse d'avoir, elle aussi, douté de lui. Cet aveu, qu'il lui a fait, c'était si beau ! Elle en a compris la grandeur. Le procès est fini : le diffamateur a été condamné à deux ans de prison. (Entre parenthèses, il est tout de même condamné pour avoir dit la vérité. Sans doute il ne nous intéresse pas, et il n'avait pas le droit de révéler publiquement une défaillance prescrite, rachetée et pardonnée par la victime. Mais il semble que Mérital, tenu plus qu'un autre à la délicatesse morale, aurait pu trouver une autre solution : par exemple, les excuses publiques, à l'audience, du diffamateur, après quoi lui-même aurait retiré la plainte qui avait motivé les poursuites : cette magnanimité, qui eût été blâmée par ses enfants, eût d'ailleurs servi à donner à ceux-ci au dernier acte un rôle moins ingrat.) Mérital fait alors sa confession à la jeune fille. Cette confession, la jeune fille ne la discute pas. Elle l'accepte d'avance. Il n'y a pas lutte entre eux, il y a accord préalable. Or, quand il n'y a pas lutte, l'intérêt dramatique faiblit immédiatement. Un récit paraît très vite un morceau détaché. Ce récit, qui, par endroits, a sa beauté, serait autrement poignant si Renée était moins passive. Et une Renée vraiment délicate d'âme serait moins passive. L'amour ne ferme pas toujours les yeux ; souvent même il les ouvre. Sa vie, son cœur sont bouleversés, un monde nouveau s'offre à ses regards, et elle n'interroge pas, et elle se confie à son amour quand il ne s'agit pas d'amour, mais d'une foi à retrouver. Dans sa droi-

ture, tout lui apparaissait simple. Elle admirait, elle aimait Mérital pour sa force bienfaisante et intangible, pour sa bonté rayonnante, pour son idéal en un mot ; elle n'avait aucune inquiétude dans l'assaut mené contre lui. Et voici que cet homme, dans un geste d'une très grande noblesse, il est vrai, mais dans un geste de sincérité, lui avoue qu'il est un voleur. Elle peut être remuée par ce geste, comment l'aveu ne l'atteindrait-il pas? Elle s'aperçoit qu'elle aime encore, et que l'amour peut survivre à l'estime. Mais la Renée intéressante est celle que torturerait cette pensée, et non pas celle qui rentrerait tout de suite dans son amour comme dans une tour. Plus un caractère est riche en nuances morales, plus il nous retient, plus il nous captive. L'erreur, l'immense erreur de l'art dramatique moderne, a été de négliger ces nuances morales, de ne pas s'apercevoir qu'en cessant d'attacher de l'importance aux devoirs, aux règles sociales et religieuses il diminuait par là même toute la portée, toute la beauté des conflits tragiques. La peinture des instincts déchaînés peut avoir sa beauté ; elle ne vaudra jamais l'infinie diversité, la grandeur et la grâce des analyses intérieures. La Renée de *l'Assaut* est trop incomplète, trop passive. Je l'ai dit, elle n'est qu'une envoûtée. Envoûtée par un bel amour, je le veux bien, mais son état d'hypnose ne lui compose pas un caractère. L'amour pourrait lui inspirer tant d'autres pensées ! N'est-ce pas elle-même qui devrait réclamer à Mérital sa confession, lui crier qu'elle la veut, qu'elle l'exige, parce qu'elle ne peut pas croire à sa culpabilité, que cette culpabilité, elle en est sûre, doit

être atténuée, qui sait même ! chassée par les circonstances ? Mérital, dans son récit, se complaît trop dans sa justification. Pourquoi n'est-ce pas Renée qui l'y contraint ? Mais j'en viens à ce récit. Mérital était né dans la fortune ; il avait épousé une jeune fille sans dot, la sœur d'un ami. Il venait de se marier, quand la mort brusque de son père le précipite dans la ruine, la ruine à quoi l'on n'est pas préparé et qui est plus cruelle quand rien, dans le passé, ne vous a disposé à la lutte quotidienne. Un avoué, ami de sa famille, le prend comme clerc à Grenoble. Il n'a, pour vivre et faire vivre sa femme, que ces petits appointements. Un jour, rentrant chez lui, il surprend sa femme, pour qui il avait rêvé le luxe et la joie, agenouillée et lavant le parquet. Cette vue l'irrite au lieu de l'attendrir. Le luxe passé l'a gâté ; il ne sait pas comprendre les humbles courages domestiques, il n'est pas encore né à la vie morale, et il faudra un crime pour qu'il y vienne. Le lendemain, en arrivant à l'étude, le premier, il aperçoit sur la table du patron une enveloppe contenant quatre billets de mille francs. Il s'en empare. Cet argent représente pour lui les soins, le confortable nécessaires à donner à sa femme qui va être mère. C'est le vol par amour. Tout de même, c'est l'action infamante. Celui qu'il dépouille ne lui a fait que du bien ; il lui a donné une carrière quand tant de jeunes gens en cherchent, il n'est pas riche, il gagne son existence difficilement. Pourquoi ne pas lui avoir parlé ? Il se serait aisément laissé apitoyer par la maternité de Mme Mérital. Mais non, Mérital a agi brusquement, par cet instinct de bête de proie qu'aucune loi morale n'a encore

réprimée en lui. Cependant son patron a déposé une plainte. Puis il a deviné le coupable. Un matin, il le fait appeler, lui dit sa certitude, l'informe qu'il a retiré sa plainte par pitié pour la femme de Mérital, pour l'enfant qui vient de naître, et il le renvoie. Dès lors Mérital n'a plus qu'une idée : rembourser. La générosité de cet homme lui a fait mesurer sa honte. Il est né alors au sentiment du juste et de l'injuste. On se rend compte que jusque-là il ne l'avait point éprouvé. Cette nécessité du remboursement, qui s'est imposée à lui, a communiqué à sa vie déchue la force capable de la redresser. Je passe sur la scène de l'aumône qui n'est qu'un effet de théâtre, destiné à nous faire oublier la faute de Mérital en faveur du supplice qu'il a enduré. L'intérêt véritable n'est pas là ; il est dans le relèvement de cet homme par un principe moral. Et peu à peu il a remboursé son ancien patron. Il est venu lui-même lui apporter la dernière partie de la dette. Après avoir compté la somme, le vieil avoué s'est avancé vers Mérital, l'a pris dans les bras et l'a embrassé. Voilà un passage où nous pouvons nous laisser aller à notre émotion, car elle est juste. L'homme de loi a compris qu'il y a dans le repentir une magnificence. Dès lors, la fortune a souri à Mérital. Mais pourquoi diable est-il entré dans la politique? Ce n'est pas une carrière pour ceux qui ont à racheter quelque chose, qui sont par là même voués à une vie droite, régulière, sans compromissions, et qui n'ont pas qualité pour diriger les autres. Il y a deux hommes dans Mérital, l'ancien homme de proie qui a pu voler, qui a pu descendre jusqu'à cette infamie, et l'homme nouveau, né du rachat. Cette dualité qui

fait la complexité de son caractère en fait aussi l'intérêt. L'homme de proie reparaît dans la lutte contre Frépeau. L'injustice, la bassesse de ses adversaires l'ont ramené aux plus mauvais jours. Il a lutté contre eux, à armes égales, et quelles armes! Mais voici que la confiance infinie de Renée l'a tiré de ce nouvel abîme. Il n'a pas pu, devant un tel amour, taire la vérité. Cette fois, n'est-ce pas la pire expiation? Lui-même ne s'est-il pas ensanglanté le cœur? Renée croit encore en lui ; c'est le rachat. Et il renonce à la vie publique, il se condamne lui-même à la quitter, il vivra dans la paix de son bonheur.

Ce récit ne termine pas la pièce, et c'est dommage. Les enfants de Mérital reparaissent, s'excusent de leur doute injurieux, et cela finit par une réconciliation générale. Il me semble que cette fin atténue l'effet dramatique. Il n'y a pas cette progression qui est une des lois de la tragédie. Peut-être le renoncement de Mérital non pas seulement à la vie publique, mais à son amour eût-il fourni à la pièce un dénouement préférable. La réapparition de son mauvais passé lui a fait redescendre les échelons qu'il avait gravis. Et si la confiance de Renée l'a illuminé, elle a dû lui montrer aussi l'ascension qui lui reste à accomplir pour atteindre à tant de noblesse d'âme.

Avec son habileté scénique, et malgré ses défauts d'analyse et de psychologie qui en font une œuvre évidemment incomplète, *l'Assaut* marque une étape dans la marche de M. Bernstein. Il est sur la route qui mène à l'art véritable. Il est sorti de cette impasse où l'avait conduit tout droit la représentation des instincts et des anarchies.

Il peut découvrir devant lui, comme des profondeurs de forêt, le monde, le vaste monde de l'humanité que la conscience tourmente. C'est un résultat assez appréciable, après *Samson* et *le Voleur*.

M. Guitry est, dans le rôle de Mérital, étonnant de sobriété et de violence tour à tour. Il éclaire par son jeu le débat intérieur des forces qui tour à tour triomphent chez cet homme que la vie conduit aux découvertes morales. M. Signoret est excellent de finesse, de roublardise, dans le personnage de Frépeau. Mlle Lély est une jeune fille très passionnée : ce n'est pas sa faute si son rôle amoureux est trop extatique ou larmoyant et confine à l'hypnose.

III

La Profession de Mme Warren est la seconde pièce de M. Bernard Shaw que l'on offre au public français. Elle est très inférieure à la première qui était *Candida*. *Candida* faisait penser à une sorte d'Ibsen anglais, plus caricatural, mais tout aussi habile à saisir les détails de la vie réelle et à leur restituer leur caractère de généralité. *La Profession de Mme Warren* est une imitation paradoxale de notre littérature naturaliste, ou plutôt de Guy de Maupassant dans sa peinture des mauvais lieux. C'est une *Maison Tellier* sans esprit, sans ce tour savoureux que le conteur normand donnait à ses audaces : lui aussi, il représentait le point d'honneur de profession-

nelles et cette cocasse déviation du sens moral que peut causer un métier dont l'habitude a supprimé la honte. C'était un peu ignoble, et c'était drôle, et cela ne manquait pas de santé. Le pittoresque et l'ironie en sauvaient la hardiesse. Dans *la Profession de Mme Warren* l'ironie grince, elle devient antisociale, elle est une arme de guerre et une arme ébréchée, qui ne fait de mal qu'à celui qui s'en sert.

Mme Warren se moque de nous — et peu agréablement — quand elle veut nous donner sa profession pour honorable tout autant que tel autre commerce ou telle autre industrie. On dirait que l'auteur la prend au sérieux. Il lui met dans la bouche un récit émouvant destiné à nous montrer qu'elle est, comme une héroïne antique, une victime de la fatalité. Sa fille, Vivie, à qui elle fait ce récit, en est émue. Mais l'émotion de cette Vivie est plus cérébrale que sentimentale. Vivie est une personne sèche et calculatrice. Placée dans la même situation, ou à peu près, que l'Yvette de Maupassant (encore Maupassant !), elle souffre plus dans sa cervelle que dans son cœur. Il y a quelques répliques assez belles dans le dialogue de la mère et de la fille, mais de cette épouvantable situation l'auteur n'a pas tiré tout le parti dramatique. Si Mme Warren a fait élever bourgeoisement sa fille, loin d'elle, en lui cachant sa propre vie, c'est qu'elle a gardé la notion de la honte qui atteint sa profession. Comment, brusquement, se rapproche-t-elle de Vivie et lui raconte-t-elle son passé, presque en s'en vantant? Comment lui amène-t-elle son immonde compagnon Crofts? Rien de tout cela n'est expliqué.

Tout nous demeure obscur, et par là même tout reste inintéressant. Puis, la manière de M. Shaw est agaçante. Je ne sais si les plaisanteries de Frank Gardner sur son père le pasteur amusent le public anglais ; à nous, elles nous paraissent plus sottes encore qu'impertinentes.

La Profession de Mme Warren est, je pense, une œuvre de jeunesse, avec laquelle M. Bernard Shaw aura voulu étonner le bourgeois. Le bourgeois anglais, peu accoutumé à de tels protagonistes, dut être fort étonné en effet. M. Bernard Shaw aurait pu se contenter de ce genre de succès. Mais à Paris on est un peu blasé sur l'audace des sujets dramatiques. Et la moquerie de M. Bernard Shaw, ici, étonne par son sérieux, non par son ironie. On demeure surpris d'un paradoxe aussi laborieux.

IV

Le Théâtre-Michel a eu l'heureuse idée de reprendre une pièce charmante de Mme Colette Willy, une pièce qui ne vaut pas *la Vagabonde*, mais qui est de la même veine, *En camarades*. Le talent spontané, vif et jaillissant de Mme Colette Willy est fait d'un mélange de naturalisme païen et de sensibilité nerveuse, toute moderne, affinée, élargie même par le désir ou la douleur : il est ardent et nostalgique ensemble, il unit la convoitise au désenchantement. On dirait la fuite lassée d'une nymphe à travers les bois, — des bois

d'automne, des bois dépouillés qui permettent mieux de suivre sa course et les progrès de sa lassitude.

Claudine, en allant à l'école, a dû souvent faire l'école buissonnière. De ses promenades à l'aventure, elle a gardé le goût de l'air pur, de l'air de campagne qui n'a pas été vicié, mais elle a pris d'autres goûts, moins sains. Plus tard, à Paris, cette odeur de la terre lui remonte aux narines. Dans *la Vagabonde*, il y a ainsi toutes sortes de notations qui, de Paris, nous transportent brusquement en pleine nature. Voici le brouillard au Bois de Boulogne : « Des pelouses désertes monte un encens tremblant et argenté qui fleure le champignon. La voilette colle à mon nez, et tout mon corps, réchauffé par la course, cinglé par le froid, s'élance... En vérité, qu'y a-t-il de changé en moi, depuis ma vingtième année? Par une belle matinée d'hiver, au plus beau de l'adolescence, je n'étais ni plus solide, ni plus élastique, ni plus animalement heureuse... » Ce sentiment d'être un bel animal, bien en forme, c'est le naturalisme païen qu'elle exprime à merveille, qu'elle exprimait tout récemment encore, avec un élan particulier, très véhément, dans un conte intitulé *le Matou*. Mais, somme toute, c'est un lieu commun assez borné. C'est la joie de la minute présente. Elle passe, et voici qu'apparaît le souvenir : « ... Je viens de traverser, sans m'y arrêter, un pays qui est le mien, celui de mon enfance. Il m'a semblé qu'une longue caresse me couvrait le cœur... » Le souvenir, ce sont nos différentes images perdues, perdues et retrouvées : « Je laisse, à chaque lieu de mes désirs errants, mille et mille ombres à ma ressemblance,

effeuillées de moi, celle-ci sur la pierre chaude et bleue des combes de mon pays, celle-là au creux moite d'un vallon sans soleil, et cette autre qui suit l'oiseau, la voile, le vent et la vague... » Et l'on se laisse prendre au charme de cette *Vagabonde*, dont la jeunesse nue a été patinée par le soleil et le vent, par l'ombre et la pluie, par le froid et la chaleur, par toutes les forces de la vie lancées à sa rencontre. Après, seulement, on s'aperçoit de tout ce qui manque à ce livre imprévu dont l'héroïne est présentée sans préparation, comme un numéro de cirque, et qui, le plus naturellement du monde, avec un sérieux inquiétant, avec un oubli incroyable de l'ironie, nous peint l'amour platonique au café-concert.

En camarades a un peu de la grâce et de la sentimentalité des proverbes de Musset. Sous les rires, sous les bravades, sous les mots, le mystère du cœur apparaît. Max et Fanchette sont mari et femme, mais ils ont décidé qu'ils demeuraient libres. Ils se plaisent ensemble, mais ils ne se défendent pas de se plaire ailleurs, séparément. Max fait la cour à Marthe Payen, et Fanchette joue, d'un peu trop près, avec un petit ami qu'elle appelle le gosse. Cela ne l'amuse pas excessivement que Max et Marthe se parlent à voix basse, échangent des confidences sous ses yeux ; seulement, elle veut paraître crâne, et elle a ce gosse sous la main, ce gosse qui la brave et qui la défie d'oser aller chez lui. Elle ira, et ce sera triste infiniment, pour tous les deux. Et Max arrivera, dans un état de colère fort réjouissant, tout au moins pour elle. Il est furieux, il veut tout tuer : donc il l'aime. Elle a caché le gosse pendant la scène. Et la

scène finit en paroles d'amour. Ils reconnaissent qu'on n'est pas libre quand on aime, et qu'il faut faire à l'amour le sacrifice de sa liberté. Ils s'en vont, tout ensoleillés. Mais le gosse, qu'ils ont oublié? Elle lui écrira un mot, un mot ou deux, deux et pas davantage : *Adieu, gosse.* Et quand celui-ci, n'entendant plus rien, sort de sa cachette, il prend le papier et mélancoliquement il songe, en le déchirant : — Que n'a-t-elle écrit : *Adieu, mon gosse?* Ça m'aurait fait une lettre d'amour.

Le dialogue est de la plus fine qualité. Il est dru et savoureux, sans mièvrerie, sans fausses notes ; à peine relève-t-on d'ici de là quelques traits qui l'alourdissent. Ma foi, avec quelques retouches, bien peu, on aimerait voir ce proverbe à la Comédie-Française.

V

L'Œuvre a donné un spectacle coupé dont toutes les parties ont de l'intérêt. Toutes, je n'en suis pas sûr, car j'avoue avoir manqué la première pièce. Il en restait trois : c'est un chiffre. *La Visionnaire*, de M. Joseph Renaud — titre déjà pris, mais les mots du dictionnaire appartiennent à tout le monde ; seules, les combinaisons de mots deviennent une invention, et partant une propriété personnelle — se compose de deux actes dont le premier n'est que la mise en scène d'un fait assez inexplicable, et pourtant constaté, de télépathie, mais dont le second est une ingénieuse et émou-

vante défense de l'illusion qui fait vivre. Jeanne Chabrin adore son mari. Le jeune ménage est installé à la campagne, au milieu des bois, et cette solitude lui plaît. Ils reçoivent les beaux-parents de Jeanne, et nous commençons par assister à une honnête soirée de famille. Un garde-chasse vient appeler Maurice Chabrin : il s'agit d'un fameux braconnier qui place des collets, et si redouté et menaçant que le garde n'ose, seul, l'arrêter. — Je vais avec vous, déclare le jeune homme. Il embrasse sa femme, lui conte qu'il se rend à la ferme voisine pour quelque accident, et sort avec le garde. La soirée reprend, monotone. Le père de Jeanne, M. Laugier, lit à haute voix le journal local. Tout à coup Jeanne se dresse : elle a entendu un cri, son mari l'appelle. On la rassure, on la calme : peut-on s'inquiéter à ce point? Faut-il qu'elle aime ce Maurice? Elle se laisse faire, et se rassied. Mais, au bout d'un instant, elle se relève pâle, angoissée, terrifiée. C'est bien Maurice qui l'appelle, Maurice qui est étendu là, sanglant, mourant, et puis il a cessé de l'appeler, il est mort. Et un peu plus tard, le garde rapporte en effet la nouvelle : Maurice a été assommé par le braconnier surpris, et il prononçait en mourant le nom de sa femme.

C'est là un acte de Grand-Guignol. Le second va donner son vrai sens à cette œuvre originale. Jeanne est rentrée chez ses parents, à Paris. Elle n'a que vingt-trois ans, elle est charmante, un ingénieur distingué lui offre de recommencer la vie. Et ses parents voudraient bien qu'elle y consentît. Ils ont craint pendant quelque temps qu'à la suite de son malheur elle ne devînt folle, mais Jeanne

l'a beaucoup mieux supporté qu'ils n'auraient pensé. Il ne semble même pas qu'elle soit malheureuse. Seulement, elle est bizarre. Elle croit être entrée en communication avec le mort. Elle l'a interrogé par le moyen des tables tournantes, puis d'une petite planchette, puis directement, et il lui répond par le moyen du crayon. Elle le consulte sur toutes choses. Elle commence même de l'apercevoir derrière sa propre image, dans les glaces, le soir, lorsque l'ombre envahit la chambre. Quand elle sort, elle croit sentir le bras de Maurice sur le sien. Elle n'est pas seule, elle n'est pas veuve. Comment ose-t-on lui parler de remariage? Ses parents, inquiets de cet état d'hallucination, ont décidé de consulter un spécialiste. Le docteur Denave, successeur de Charcot, vient rendre visite à la malade ; il l'endort, et il chasse en effet ses hallucinations. Au réveil, la pauvre femme cherche vainement à parler à son mort : il ne répond pas, il n'est plus là : maintenant seulement elle est seule, elle est veuve. Maintenant la douleur commence, et devant l'effroyable abîme qu'elle découvre, sa raison se perd : elle devient folle. Son illusion la faisait vivre. La foi religieuse, seule, l'eût remplacée. Au lieu de ces hallucinantes conversations avec le mort supposé, elle se fût unie à lui par la prière, elle eût marché vers lui, avançant chaque jour, jusqu'à la mort qui est la résurrection.

***

Vers la fin de sa vie, Brummel, prince du dandysme, était presque sans ressources. On le

nomma consul d'Angleterre à Caen : c'était une offrande à sa ruine. Le pauvre sire, qui ne vivait qu'en compagnie, s'ennuyait à périr, quand il imagina de se donner des soirées à lui-même. Ses dernières guinées passèrent en une profusion de fleurs et de lumières. Le soir, il revêtait ses habits de gala, et attendait. Tout d'un coup son domestique, qui le tenait pour fou, le voyait se lever et saluer, sourire, tendre le jarret et danser tout seul, la main droite raidie comme si elle soutenait quelque taille délicate. Il recevait d'irréels invités : les plus grands noms d'Angleterre défilaient à son appel ; les plus belles femmes du Royaume-Uni acceptaient son bras et tournaient avec lui sous les lustres. Au jour levant mouraient ces fantômes. Et Brummel, comme les dernières bougies s'éteignaient, livrant le salon aux lueurs du jour, se retrouvait seul, lamentablement, et pleurait.

Le baron Mulot, *ce bougre d'original* peint par M. Gabriel Soulages, est un de ces anciens viveurs réduits à la misère, et qui, réfugiés dans un coin de province, tentent de se donner l'illusion de leur splendeur ancienne. Celui-ci est tout à fait à bout. Il a dû vendre ses tapisseries, son argenterie, il ne peut plus payer son domestique et doit le remplacer par une femme de ménage (quelle hilarante interprétation Mme Albanie a faite de cette Séraphine !). En vain s'adresse-t-il aux brocanteurs. L'huissier est à la porte : on va le saisir, vendre ses meubles. Il ne peut plus sauver la façade, c'est la déchéance pour cet homme dont la vie n'a été qu'une longue parade. Et pendant qu'il reçoit, — c'est son jour, — il faut qu'il parlemente à la porte avec l'huissier. Ses invités sont de petits bourgeois, dignes du

crayon d'Huard. Il essaie, avec dignité, d'emprunter à l'un d'eux la somme nécessaire à désintéresser l'exigeant créancier, et sur son refus il s'empoisonne avec une poudre qu'il met dans son verre de porto, et meurt tandis que ses hôtes tiennent les plus ridicules propos.

Ce type du baron Mulot est assez vigoureusement rendu. Il fait songer à ces personnages pittoresques et singuliers qu'on voit dans *l'Envers de l'histoire contemporaine* ou dans le premier chapitre du *Chevalier des Touches*.

*
* *

Le Candidat Mâchefer, tiré par MM. Charles Hellem et Pol d'Estève d'une fantaisie de M. Émile Faguet, est une farce scolaire d'un tour très classique, et d'un comique excellent. Il n'y manque même pas le chœur antique : ce chœur est composé de la troupe d'habitués qui ne manquent pas un examen à la Sorbonne ou aux Facultés ; il y a le noble Vieillard, il y a l'Officier en retraite, et l'Ecclésiastique, et le petit Rentier, et le vieux Monsieur, et le Potache, et la vieille Dame, et tous s'expriment en vers cadencés.

Un fait grave, un fait unique s'est passé à la Faculté de droit, un fait que, de mémoire de doyen, on n'avait jamais vu : un des candidats n'est pas recommandé. Vous avez bien entendu, *pas recommandé!* La recommandation est tellement un usage établi que l'appariteur a confectionné de petits paniers où l'on entasse les lettres concernant chaque candidat, de sorte que le professeur,

rien qu'au poids, distingue à l'avance le prestige de l'élève et la mention qu'il mérite. Or, dans le panier du candidat Mâchefer, il n'y a rien, absolument rien. Le doyen convoque la Faculté. On décide de recevoir triomphalement ce candidat paradoxal qui annonce peut-être une ère nouvelle, l'ère de la justice et de l'indépendance qu'il convient d'inaugurer par une faveur. Pour plus de sûreté, le professeur Corpusjuris, chargé de procéder à l'examen de Mâchefer, ne le laissera pas parler, et nous assistons à un interrogatoire savoureux qui fournit les réponses et prête à l'élève une science miraculeuse et secrète. Au moment où l'on va proclamer les noms des candidats reçus, arrive le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Il vient d'inaugurer la statue du célèbre Moulagaufre, inventeur d'un ruban violet qui devient rouge à la lumière, et il veut se faire présenter le candidat phénomène, car la nouvelle, la grande nouvelle est venue jusqu'à lui. On le lui montre, il se précipite sur lui, lui serre la main, l'appelle l'honneur de la France. Après quoi, il prend le doyen à part, afin de lui recommander, mon Dieu ! oui, un candidat dont il cherche le nom qu'il finit par trouver, et c'est le candidat Mâchefer. Ainsi tout rentre dans l'ordre.

Cette satire de la recommandation est pleine de verve et de traits divertissants. On y surprend le sourire de M. Faguet.

MARS 1912

Comédie-Française : *Le Ménage de Molière*, comédie en cinq actes et six tableaux, de M. Maurice DONNAY. — Vaudeville : *Bel-Ami*, pièce en huit tableaux, tirée du roman de Guy de Maupassant, par M. Fernand NOZIÈRE. — Athénée : *Le Cœur dispose*, comédie en trois actes, de M. Francis DE CROISSET.

I

On a parlé de cinq à-propos juxtaposés. Quelle incompréhension ! Un auteur dramatique qui, vingt fois, a touché les points les plus vifs de la société contemporaine, désireux de se renouveler encore, entreprend le projet le plus difficile : analyser sur la scène le cœur compliqué du plus grand peut-être de ses prédécesseurs, montrer avec quoi, avec quelles amours, quelles douleurs, quelles ironies se compose une œuvre vivante, mêler l'art et la vie comme la chair et les os, cela tout de même n'offre-t-il pas un peu plus d'intérêt que nos éphémères actualités ?

Le Ménage de Molière, de M. Maurice Donnay, atteint le fond humain dans son étude de l'amour et de la jalousie, et en même temps pénètre jusqu'au travail de création de l'artiste, jusqu'à son besoin de sincérité, jusqu'à son goût farouche de la vérité. M. Donnay, selon son habitude un peu

nonchalante de composition, s'est laissé conduire par sa pièce. Mais cette nonchalance, plus apparente que réelle, ne lui permet-elle pas de rapprocher en quelque sorte le théâtre de la biographie, de lui ôter ses côtés conventionnels, ou tout au moins de les amoindrir, d'augmenter notre illusion? On croit surprendre ses personnages en action de vie, comme on surprend un braconnier en action de chasse. On les voit venir de loin, de leur passé, et quand on les perd à la fin, on croit apercevoir leurs silhouettes qui diminuent sur cette avenue des joies et des peines qui est le chemin de tous les hommes. Il s'est servi, cette fois, d'une forme assez singulière : son vers est ensemble moderne et classique, moderne par les enjambements et le rythme lâché, classique par le choix des mots, par les expressions pittoresques et savoureuses, par un je ne sais quoi de plus plein, de plus substantiel dans le langage, par le ton même. Ce n'est jamais le pastiche qui est toujours un peu dégradant, et c'est toujours merveilleusement approprié. On est même surpris d'entendre si naturellement parler Molière. Quand on met un grand homme à la scène, la difficulté est de lui trouver sa langue. Ainsi ne manquèrent pas de nous choquer le Beethoven et le Napoléon de carton de M. René Fauchois, l'un des plus mauvais poètes que je sache. Le Molière de M. Donnay, c'est Arnophe ou le Misanthrope qui se reposent de l'alexandrin un peu guindé et prêt aux formules. Il est plus familier, plus près de nous. Mais il reste lui-même, il ne descend pas. Quand l'auteur intercale dans son texte des vers de *l'Ecole des maris*, on les reconnaît, mais ils ne jurent point avec les vers qui les entourent.

C'est mieux qu'un tour de force, c'est une sorte de cohabitation aimable : M. Maurice Donnay a traité Molière en ami, et ne s'est pas fait son serviteur.

Tout le long de la pièce, nous suivons à la fois la vie amoureuse de Molière et sa vie dramatique. Elles furent étroitement mêlées. Elles le sont peut-être chez bien des écrivains, mais on ne le sait pas toujours, selon qu'ils savent plus ou moins donner un tour général à leurs sentiments. Ce mélange, c'est le sujet et c'est la beauté du *Ménage de Molière*. « Avec mes grands chagrins, je fais de petites chansons, » disait Henri Heine. Avec sa douleur, Molière faisait des comédies. Il y a ainsi, chez l'artiste, une faculté de dédoublement. Il vit, il sent, il aime, et il se regarde vivre, sentir, aimer. A cause de son mutisme, de son humeur taciturne, on surnommait Molière : *le contemplateur*. Il ne regardait pas seulement les autres, il regardait en dedans.

Au premier acte, il s'est enfermé pour composer *l'École des maris*. Ne convient-il pas de se moquer à loisir de ces quadragénaires qui prétendent épouser des tendrons? Oui, sans doute, et pourtant ne les comprend-il pas? On frappe : qui donc ose violer la consigne? C'est Armande Béjart, la sœur ou la fille de Madeleine qui fut jadis la maîtresse de Molière et qui est demeurée son amie. Armande, c'est le printemps. Sa seule vue restitue la jeunesse. Mais c'est un printemps qui a hâte de fleurir. Armande a la passion du théâtre. N'est-elle pas presque née sur les planches? Armande, ce n'est pas Henriette, et cette jeune fille-là, Molière ne l'a pas mise à la scène. C'est déjà une petite arriviste. Pour débuter, et pour débuter dans un beau rôle, il faut s'assurer à la fois directeur et auteur.

Molière n'est-il pas l'un et l'autre? Elle épousera donc Molière et ce n'est pas elle qui le lui demandera. Elle aura l'habileté de paraître hésiter quand elle s'est offerte. Elle a deviné les secrètes pensées de Molière, mais quelqu'un les avait devinées avant elle, et ce quelqu'un, c'est le papier où il écrivait *l'École des maris*. Ce sujet qu'il traitait avec tant de verve, il le débattait déjà en lui-même, peut-être sans le savoir. Notre inconscient, c'est souvent la révélation de notre mystérieuse nature. On écrit *l'École des maris*, et l'on épouse le tendron. La clairvoyance ne nous sert de rien quand notre cœur est de la partie. Cependant, Madeleine Béjart, prévenue, essaie de le retenir. Elle lui prédit, et durement, l'avenir qui l'attend. Et lui, pour l'attendrir, lui explique comment l'amour d'Armande lui est venu :

Lorsque, toute petite, elle vint parmi nous...
Je ne me doutais pas qu'aujourd'hui cette enfant
Posséderait tout mon cœur. . . . .
. . . .
. . . . Un sentiment
Nouveau se glisse dans le cœur sournoisement.
Un sentiment nouveau ! La douce accoutumance
Vous laisse inaverti lorsque le cœur commence,
Et l'on ne saurait dire exactement quel jour
Une pure tendresse est changée en amour.
On respire un parfum, on subit un doux charme ;
Hélas ! Il est déjà trop tard, quand on s'alarme.

On n'empêche personne de faire des bêtises. Mais cette bêtise-là, c'est peut-être la rançon du *Misanthrope*.

Le second acte nous conduit dans les jardins de Versailles. Le rideau se lève sur un charmant décor qui représente dans le fond le château, et plus près

les parterres et les allées au coucher du soleil. Deux ou trois ans se sont écoulés depuis le mariage de Molière. Lui-même est en quelque sorte l'intendant des plaisirs royaux. Il a composé, pour ces fêtes de Versailles, *la Princesse d'Élide*, et ses comédiennes, Armande et Madeleine Béjart, la de Brie, la Duparc, se promènent en grands costumes dans les charmilles, accompagnées de quelques galants de cour. L'un de ceux-ci, le marquis, serre de près la jeune Armande. Ne serait-il pas plaisant de se venger de Molière qui si fréquemment et si cruellement railla les petits courtisans? Armande est coquette, Armande est exaltée par la beauté de Versailles, par les danses de Lulli qu'on entend, par sa toilette ; elle écoute les propos de l'homme à plumes, et même elle se laisse prendre un baiser. Molière la cherche et l'homme à plumes s'en va. Molière jaloux et irrité interroge sa femme. Elle nie, elle nie obstinément, elle était seule, il n'y avait pas d'homme à plumes. J'ai cru un instant que Molière, rival de Boubouroche, la croirait et solliciterait son propre pardon. Mais la piété de M. Maurice Donnay a refusé d'aller jusque-là. Son Molière emmène Armande dans la mansarde du château qui leur est allouée comme logement : leur bonheur conjugal est brisé. Mais le bonheur conjugal s'accommode assez mal de monter sur les planches.

Le sommet de l'œuvre, c'est le troisième acte. Il ne comporte guère que deux scènes, un dialogue entre Madeleine Béjart et Molière et un long monologue de Molière. Toutes deux sont admirables. Madeleine, c'est le rappel de la vie pratique, c'est le conseil terre à terre, c'est la voix de la nécessité, celle aussi du succès facile : quel artiste ne l'a pas

entendue? Les temps sont cruels : toute la troupe est dans le marasme, car le théâtre ne fait pas recette ; Molière est malade, il s'use depuis deux ans à composer le *Misanthrope.* Pourquoi s'est-il engagé dans une grande pièce qui sans doute aura le sort de *Tartuffe?* Pourquoi ne pas revenir tout simplement à ces bonnes farces que le public accueillait si bien? Et Madeleine se fait insistante et câline : non, décidément, il ne faut pas viser trop haut. — Trop haut ! répond Molière indigné.

Trop haut ! Mais on devrait toujours viser trop haut,
Tenter le plus souvent la chose difficile,
Et si l'on vient à bout d'un sujet indocile,
On en éprouve en soi certain contentement
Qui paye bien du mal qu'on s'est donné vraiment.

Mais ce contentement ne fait pas de la rente, et Madeleine insiste, assez pour que Molière sente le besoin de se justifier. Je citerai la fin de cette scène qui donnera aux lecteurs une idée de la forme souple et vigoureuse de M. Maurice Donnay :

MOLIÈRE

Mais vous ne comprenez donc pas que l'on éprouve
Quelquefois le besoin de dire ce qu'on sent?
Il n'y a que cela qui soit intéressant.

MADELEINE

Vous avez là-dessus une opinion fausse.

MOLIÈRE

Il n'y a que cela, croyez-moi, qui rehausse
Un métier qui serait misérable autrement.
Vous êtes, je le sais, d'un autre sentiment
Et voudriez me voir revenir à la farce ;
Un barbon, un valet, un blondin, une garce,
Évidemment, voilà de quoi payer ses frais !

MADELEINE

Non, sans revenir à la farce, je voudrais
Vous voir mieux exploiter une veine comique
Merveilleuse, admirable, incomparable, unique.
Regardez le succès de *l'Amour médecin*,
C'est parce que l'on rit d'un rire franc et sain.
Ne forcez pas vos dons : votre Muse est la Muse
Du Rire. Le public veut surtout qu'on l'amuse.
Voilà le but dont vous ne devez pas gauchir.

MOLIÈRE

Pourtant, il faut parfois le faire réfléchir.

MADELEINE

Mais non, mais non, il n'y tient pas le moins du monde !

MOLIÈRE

J'ai pu constater son attention profonde,
Chaque fois qu'on lui parle avec sincérité.

MADELEINE

Mais non, il n'a pas du tout soif de vérité,
Mais de mensonge... Et puis, quoi que vous puissiez dire,
Quand on vient au Palais-Royal, on y veut rire.
Votre Alceste est un homme affreux, désobligeant,
La pièce, croyez-moi, ne fera pas d'argent.

MOLIÈRE

Je l'attendais... voilà pour vous la grande affaire !
Et par quoi vous jugez tout : Faire ou ne pas faire
De l'argent !

MADELEINE

Êtes-vous, oui ou non, directeur,

Voyons?

MOLIÈRE

Je suis... je suis avant tout un auteur.
C'est avec un souci mesquin comme le vôtre
Que maint auteur dans la platitude se vautre.

MADELEINE

Réussir à mon humble avis n'est jamais plat ;
Il est vrai que l'on peut tomber avec éclat.
Moi, je suis avant tout une femme pratique
Et je ne donne pas dans le misanthropique ;
Ce n'est pas que je sois fermée à la beauté,
Ni que j'aie une horreur de toute nouveauté.
Mais vous vous abusez trop sur votre génie.
Vous avez maintenant cette étrange manie
De transporter sur la scène vos différends
Avec Armande. Alors, un tas d'indifférents
Vont donc connaître vos querelles de ménage,
Que vous êtes jaloux, qu'Armande n'est pas sage.
Ce n'est pas vrai, d'abord ; mais quand ce le serait,
Raison de plus, je crois, que vous soyez discret.
Non, vous avez besoin que tout le monde sache
Ce qu'ordinairement avec grand soin l'on cache.
C'est curieux vraiment... Personne n'a le droit
De vous en empêcher ; mais ce n'est pas adroit !

MOLIÈRE

Oui, la même raison parle par votre bouche ;
Mais quand j'écris avec une plume farouche,
Cela me fait du bien et délivre mon cœur.
Possible que je sois un maladroit auteur,
La pièce que je fais, il faut que je la fasse ;
Quelque démon m'y pousse et me met face à face
Avec moi-même, avec ma triste passion :
Cela soulage, comme une confession...

Le monologue de Molière est d'une qualité supérieure encore. Il dit ce tourment de la vérité — de la vérité qu'on entrevoit et qui se dérobe, et qu'il faut poursuivre jusque dans ses retraites profondes, — tourment qui fait toute la noblesse de l'art et aussi toute sa cruauté. Et il dit l'angoisse où le jette l'absence d'Armande. Armande est sortie : où est-elle allée? Il ne peut plus jamais être sûr d'elle, et comment travailler quand on a cette

sensation qu'on vous poignarde dans le dos? Aura-t-il le courage de rompre sa chaîne, de redevenir un homme libre? Non, il l'aime, et sa souffrance même augmente son amour comme on élargit une plaie en la touchant sans cesse. Ne va-t-elle pas revenir? Il connaît toutes les imaginations, toutes les irritations, tous les attendrissements de l'attente. De la fenêtre il la guette, il l'espère, il l'appelle, il la maudit. Revenu à sa table, il essaye vainement de fixer sa pensée. Enfin il l'entend. On a fermé la porte du bas. Elle est là, dans l'escalier, elle chante, elle est joyeuse, elle va entrer. Le chant s'éloigne : elle a gagné l'étage supérieur, elle n'a même pas daigné venir. On ne saurait analyser avec plus de pathétique les ravages de l'attente et de la jalousie dans un cœur d'homme et la destruction chez cet homme de toute faculté créatrice par cette inquiétude d'esprit. Cependant je pensais, j'espérais un instant que l'artiste serait le plus fort, que peu à peu nous verrions Molière repris, consolé par son travail, et qu'absorbé, exalté, conquis, il n'entendrait pas Armande revenir. L'art ne peut-il faire oublier la vie? Mais il fallait que Molière connût la pire détresse morale, pour qu'il en fît jaillir le *Misanthrope*.

Les deux derniers actes n'ont pas cette grandeur. L'un, pourtant, est charmant, et l'autre ingénieux, rare et touchant. Mais le troisième acte du *Ménage de Molière* demeurera à part, comme un témoignage de la force psychologique de M. Maurice Donnay. Peu à peu nous avançons dans la vie de Molière. On joue *les Fourberies de Scapin*. Armande continue la série de ses trahisons. Des grands seigneurs elle a passé aux comédiens. C'est mainte-

nant le tour du jeune Baron, qui a été élevé, formé, dressé et paternellement aimé par Molière. Elle connaîtra par lui, plus jeune qu'elle et déjà vaniteux et fat, ce qu'elle-même a fait endurer à son mari. C'est la course au flambeau de l'amour. Pour détourner les soupçons de son mari, elle fait croire au vieux Corneille, comme celui-ci lui tourne une déclaration, que Molière est jaloux de lui. Et nous avons ce délicieux épisode du vieux Corneille amoureux et scrupuleux, pris entre sa passion et son amitié, du vieux Corneille cornélien qui immole sa passion à son amitié et va se confesser à Molière. Molière l'embrasse et le renvoie tranquillisé. Il sait, lui, à quoi s'en tenir sur les manèges des femmes, de sa femme, et voici qu'il la surprend avec le jeune Baron. Que lui inspireront le désespoir et la colère? On joue, à côté, *les Fourberies*. C'est son tour d'entrer en scène, et il entre en scène.

M. Donnay nous a épargné le spectacle de la mort de Molière. Il s'est contenté de faire mourir Madeleine Béjart. Mais Madeleine mourante évoque tout le passé du pauvre grand homme. Elle se fait apporter ses costumes de théâtre, et c'est le défilé de toutes les héroïnes de Molière. Elle comprend maintenant le génie de l'auteur de ce *Misanthrope* dont elle pensait le détourner, elle fait honte à Armande de sa dureté de cœur, de son ignorance, elle réconcilie les deux époux séparés. Mais il faut aller répéter *le Bourgeois gentilhomme*. Dénouement optimiste qu'on prendrait tout d'abord pour un de ces dénouements de fortune, comme on en rencontre assez souvent chez l'auteur du *Tartuffe*. Sauf la mort, rien ne finit, et il importe assez peu comment va tomber le rideau. Mais cette récon-

ciliation précaire, quand déjà la mort menace Molière, c'est presque une dernière comédie jetée comme un voile sur toute cette douleur amoureuse.

Et sans doute il y a un peu de lenteur, dans cette œuvre d'une si rare qualité. Mais le fond en est riche, et puis elle rend un son humain. Et *puis je crois que c'est une chose nouvelle, honorable en tous cas et qui peut être belle :* ainsi parle Molière du *Misanthrope. Le Ménage de Molière,* ce sera, dans la liste de M. Maurice Donnay, un titre glorieux.

La pièce est représentée avec un beau souci d'art. M. Grand dans Molière fut grave, émouvant, tragique. Peut-être aurait-on voulu retrouver un peu plus l'auteur du *Médecin malgré lui,* mais M. Donnay a donné au rôle le caractère douloureux de celui que l'art et l'amour tourmentent à la fois. Dans Armande, Mlle Leconte fut charmante, aimable, coquette et fine à souhait. Au premier acte surtout, quand elle veut se faire épouser, elle fut exquise. Elle ne peut s'empêcher de jouer avec franchise, et quand elle doit être perfide on ne peut croire à sa perfidie, tant son visage et sa voix sont clairs. Je ne veux oublier ni Mlle Berthe Cerny dans Madeleine Béjart, câline et pratique, ni M. Paul Mounet, superbe et ingénu dans Corneille, ni leurs excellents camarades.

II

Dans un de ses « Courriers de Paris » du *Figaro* où se découvre avec tant d'art le plus expérimenté

philosophe de la vie moderne, M. Alfred Capus écrivait récemment : « Le théâtre vient de rendre une brillante actualité à *Bel-Ami*, un des romans les plus forts et les plus significatifs de Maupassant. Ce rude livre nous présente quelques traits caractéristiques du type de l'ambitieux contemporain. L'ambition, si on lui donne un sens élevé, a trois grands objets : la puissance, la gloire, l'argent. Suivant le temps et les mœurs, chacun de ces objets paraît plus ou moins désirable à la jeunesse intelligente et cultivée d'un pays, à son élite. » Les héros de Balzac veulent manier les hommes. Ceux du romantisme rêvent d'apothéoses littéraires. Mais la politique et la renommée, ajoute le chroniqueur, ont perdu aujourd'hui leur valeur de domination. « Prétendre à diriger la foule est, désormais, un cas de folie. La foule a trop pris conscience de sa force pour l'abdiquer aux mains de qui que ce soit... » Quant à la gloire, elle « n'est pas sujette à des risques moins graves. Sa définition en est, d'ailleurs, de plus en plus obscure et contestable. Elle varie d'année en année, de saison en saison, suivant la mode et le ton de la réclame ». Conclusion : « Au milieu de tous ces débris, l'argent seul conserve sa valeur, sa position inexpugnable ; et c'est naturellement la conquête de l'argent qui est devenue, pour l'ambitieux, l'excitation dominante. » Et sans doute il y a là quelque abus de généralisation ; nous voyons très bien, aujourd'hui comme autrefois, le rayonnement d'idées, de force ou de sensibilité qui se dégage de certaines individualités ; supprimez-les et toute notre époque s'en ressentira ; même à ceux qui les nient, elles sont évidentes. C'est la puissance de la négation que

l'on a exagérée. La mode et la réclame n'égarent que momentanément, et l'humanité n'avance ou ne recule que par le mérite ou la faute de quelques-uns. Le pouvoir de l'argent paraît, au contraire, plus important qu'il ne l'est en réalité. Tant de choses ne s'achètent pas. La réclame même n'a d'effet durable que si le produit est bon. Le luxe étouffe plus de talents et d'énergies qu'il n'en favorise. Son désir excite, mais sa possession énerve ou diminue. Il n'est réellement utile qu'à ceux qui en ont assez l'habitude pour n'y point penser, ou qui suppléent à cette habitude par une ambition supérieure, et qui savent seulement profiter de l'avance matérielle qu'il procure. Dans la vie moderne, plus compliquée, plus incertaine, l'argent se trouve mêlé à toutes les questions. On s'imagine alors qu'il est au premier plan, qu'il est l'unique préoccupation. Et surtout on le proclame. Ce n'est guère plus vrai aujourd'hui qu'autrefois. Quand donc s'est-on battu, a-t-on inventé, écrit, parlé, a-t-on risqué la mort uniquement pour de l'argent? Les pires aventuriers, à la guerre, oublient leurs propres avantages pour le plaisir des risques, pour la joie de se bien dépenser.

Le *Bel-Ami* de Maupassant n'est pas un ambitieux. Il le devient. Peu de romans nous montrent l'évolution d'un caractère. Généralement, on se contente de peindre des types, on ne les représente pas dans la courbe de leur vie mobile. Maupassant, quand il faisait un livre, n'avait pas d'idée préconçue ; il n'avait même aucune idée. Il avait rencontré ses personnages, et il les regardait s'agiter, une fois qu'il les avait posés. Voici ce gaillard. Normand d'origine, ancien sous-officier en Afrique.

peu scrupuleux, ardent, reniflant le plaisir, pourvu d'un maigre emploi : qu'est-ce que Paris va faire de lui? Dès les premières pages, on voit son Georges Duroy, dont les regards « s'étendent comme des coups d'épervier », et qui bouscule les passants dans sa marche brutale. Ce n'est point du tout un de ces jeunes gens à la Balzac qui entendent bien conquérir la capitale : il se contenterait d'un bon dîner et d'une belle femme. Ce regard dur ne va pas loin : il s'arrête aux réalités agréables. Il y a chez lui de l'ancien paysan de Normandie, et toujours il gardera au cœur « un intérêt pour les choses du village, pour les nouvelles des voisins et pour l'état des terres et des récoltes ». C'est un déraciné : il appartient à la « race aventureuse des vagabonds de la vie ». Son insécurité fait qu'il est toujours en état de guerre. Il reste l'ancien sous-off d'Algérie, bon à la bataille, mais chapardeur et profiteur. En somme, il est borné, mais il n'est point sot. L'œil aux aguets, prêt à la lutte, il attend l'occasion.

L'occasion, pour lui, ce sera la femme. Il sera vite déniaisé. Au début, il ne croit pas à sa réussite. Paris le déconcerte, l'effraie. Il se sent perdu dans cette foule qu'il ne connaît pas, comme dans un désert. Il se figure qu'il faut, pour y réussir, une capacité extraordinaire. Mais la première leçon que lui donne son camarade Forestier ne sera pas perdue : « Ça n'est pas difficile de passer pour fort, va ; le tout est de ne pas se faire pincer en flagrant délit d'ignorance. On manœuvre, on esquive la difficulté, on tourne l'obstacle, et on colle les autres au moyen d'un dictionnaire. Tous les hommes sont bêtes comme des oies et ignorants

comme des carpes. » Cette philosophie à base de mépris sera désormais la sienne. Il n'en aura jamais d'autre. Désormais, Paris sera pour lui le champ de foire, pareil à celui où ses ancêtres paysans pratiquaient le maquignonnage. Bien vite, il aura le pied parisien. D'abord gêné, intimidé, étonné de ses bonnes fortunes, il s'habituera à les utiliser. Chacun a ses armes et doit s'en servir. Il faut vivre, et puis il faut vivre bien. Ainsi, peu à peu, il descendra les échelons de la dégradation morale. Cela ne se fera pas d'un coup. Au commencement, Bel-Ami n'est ni meilleur ni pire qu'un autre. Il est seulement un peu plus avide. Et cette avidité, décuplée par la vision de luxe que lui offre sans cesse Paris, va déclancher en lui toutes les bassesses. La nécessité sera son excuse. Puis, éveillé à la pensée du succès, il ne connaîtra plus que ce but. Le succès, pour ce fils de cabaretiers normands, ne peut être que la fortune. D'ailleurs, le niveau des êtres qu'il rencontre n'est pas supérieur au sien. Le milieu de la *Vie française,* que dirige le juif Walter, est tout aussi plat et vil. Clotilde de Marelle n'est qu'une vicieuse ; Madeleine Forestier a une âme de commerçante régulière et calculatrice. Seule, Mme Walter serait plus intéressante, mais Bel-Ami est incapable de comprendre le mal qu'il lui fait. Il croit au contraire avoir diverti une quadragénaire pleine de convoitise ; pour un peu, il attendrait d'elle de la reconnaissance. Maupassant a admirablement analysé cet esprit court, uniquement pratique, accoutumé à n'estimer les choses et les gens que selon leur rendement positif, et entraîné si naturellement à l'ignominie qu'il ne s'en rend aucun compte. Bel-

Ami n'a pas de remords. Bel-Ami exploite la vie comme une mine. Il est complet.

Ce Bel-Ami triomphant, marié à la Madeleine, en présence de Tout-Paris qui l'admire, avec la fille du millionnaire Walter, renouant d'une pression de main avec son ancienne maîtresse, ne prenant même pas garde à l'agonie de Mme Walter, — Maupassant ne l'exalte ni ne le condamne. Il ne le juge pas. Il constate simplement le succès du personnage dans la société contemporaine. Mais toute l'œuvre est imprégnée de mépris. Il n'y a pas, là, cette glorification de la force que l'on surprend dans Balzac, ni cet apitoiement sur les victimes de la vie qui attendrit les romans d'Alphonse Daudet. C'est dur et net comme un procès-verbal : on enregistre les échecs et les succès. Le romancier ne déteste ni n'admire son héros. Bel-Ami lui est indifférent. Bel-Ami n'est qu'un fait, mais on a bientôt la clé de cette indifférence méprisante. Ce Maupassant si objectif, si fermé, ne se tient pas malgré tout de dire son secret. Et ce secret, c'est le plus effroyable pessimisme. Rien ne compte dans la vie que le succès et le plaisir? Allons donc : qu'est-ce que le plaisir et le succès? La mort est là qui nous suit. Écoutez le poète Varenne, personnage épisodique, parfaitement inutile, placé là comme l'avertissement du chœur antique, ou plutôt porte-parole de l'écrivain dont le cœur éclate dans le plus sombre cri de désolation et de désenchantement : « Il arrive un jour, voyez-vous, et il arrive de bonne heure pour beaucoup, où c'est fini de rire, comme on dit, parce que, derrière tout ce qu'on regarde, c'est la mort qu'on aperçoit... Alors, tout change d'aspect dans la vie. Moi, depuis quinze ans, je la sens qui me

travaille comme si je portais en moi une bête rongeuse. Je l'ai sentie peu à peu, mois par mois, heure par heure, me dégrader ainsi qu'une maison qui s'écroule. Elle m'a défiguré si complètement que je ne me reconnais pas. Je n'ai plus rien de moi, de moi, de l'homme radieux, frais et fort que j'étais à trente ans. Je l'ai vue teindre en blanc mes cheveux noirs, et avec quelle lenteur savante et méchante ! Elle m'a pris ma peau ferme, mes muscles, mes dents, tout mon corps de jadis, ne me laissant qu'une âme désespérée qu'elle enlèvera bientôt aussi. Oui, elle m'a émietté, la gueuse, elle a accompli doucement et terriblement la longue destruction de mon être, seconde par seconde. Et maintenant, je me sens mourir en tout ce que je fais. Chaque pas m'approche d'elle, chaque mouvement, chaque souffle hâte son odieuse besogne. Respirer, dormir, boire, manger, travailler, rêver, tout ce que nous faisons, c'est mourir. Vivre enfin, c'est mourir !... » Toutes les images qu'emploie le vieux poète peignent la dégradation physique. C'est l'horreur de la vieillesse, et c'est la peur de la mort. L'horreur de la vieillesse et la peur de la mort engendrent le dégoût, dès que la jeunesse est entamée, et le dégoût, c'est à quoi aboutit le naturalisme de Maupassant.

Le *Bel-Ami* que M. Nozière a tiré du roman n'est qu'une suite de tableaux. L'art du roman est, d'une manière générale (car nous venons de voir une exception avec *le Ménage de Molière* qui sait utiliser avec tant de grâce la forme biographique), plus vaste et plus souple que celui du théâtre. Moins que lui, il obéit à des règles fixes. Sa composition est plus flexible. Tantôt il se ramasse dans

l'étude d'une crise, tantôt il se disperse dans la représentation des mœurs, tantôt il s'étend sur une longue suite d'années et prend toute l'importance d'une biographie. De là vient qu'il n'est pas toujours apte à la transposition scénique. S'il est une étude de crise, il est déjà un drame en puissance. L'adapter, c'est faire à peu près ce qu'accomplissaient les peintres d'autrefois, quand d'un sujet qui les intéressait et qu'ils avaient déjà traité, ils tiraient une réplique. *Un Divorce*, *l'Émigré* de M. Bourget sont ainsi, à la scène, des répliques de ses célèbres romans. Une étude de mœurs se transpose déjà plus difficilement : *l'Armature*, de M. Hervieu, par exemple, étonnante peinture de toute une société, présentait de grandes difficultés pour être transportée au théâtre. Non que le théâtre ne soit pas apte à la représentation des mœurs, mais il exige des premiers plans très nets, il ne permet pas l'émiettement. Molière l'avait bien compris dans *les Femmes savantes* ou dans *le Bourgeois gentilhomme*. Quant au roman biographique, je crains fort qu'il ne soit malaisément susceptible d'une transposition. L'adaptation de *Bel-Ami* tendrait à le prouver. M. Nozière est l'auteur de quelques adaptations très heureuses : celle des *Liaisons dangereuses*, pourtant si hardie, celle de *la Sonate à Kreutzer*, si cruelle, celle de *l'Éternel mari*, si sombre et maladive. Mais *la Sonate*, c'était un cas de jalousie ; *l'Éternel mari*, un cas de suggestion nerveuse ; *les Liaisons*, un cas de perversité sentimentale. Encore le roman de Laclos était-il fort affaibli. Ceux de Tolstoï et de Dostoïevsky gardaient mieux leur caractère, et même s'aggravaient-ils d'une sorte de nervosité, de neurasthénie,

mais n'était-ce pas déjà de l'art malade? Tandis que nous ne reconnaissons plus le bellâtre de Maupassant. Nous ne voyons plus, à la scène, qu'un homme à femmes, toujours fourré dans leurs jupons, passant de l'une à l'autre comme s'il était leur victime en même temps que leur... Ah! mais, quel mot employer? Mettons leur exploiteur. On ne s'explique plus son ignoble ascension parisienne, on ne comprend plus sa naturelle déchéance morale. Ce n'est plus le déraciné normand, le vagabond en état de guerre, le maraudeur avide, le profiteur borné qui est servi par ses limites, car il file tout droit son chemin comme un cheval qui a des œillères. C'est une sorte de Chérubin monté en graine, sans scrupules, crapuleux, stupide et inintéressant. Mme de Marelle a perdu jusqu'à son charme de gamine vicieuse. Mme Walter n'est qu'une vieille femme révoltante dans son aberration. Seule, Madeleine Forestier échappe au désastre : elle vaut presque l'héroïne du roman ; elle demeure fine, adroite, calculatrice. Et la pièce n'est qu'un pénible spectacle. Et il lui manque cette noire poésie du pessimisme et du dégoût qu'exprimait Maupassant, cette terreur de la mort qui le hantait.

III

Ma foi, *le Cœur dispose*, de M. Francis de Croisset, est un charmant ouvrage. Il nous ramène un peu en arrière, non pas au temps de Musset, comme

on l'a dit un peu à l'aventure, mais au temps d'Édouard Pailleron, comme on ne l'a pas dit, car on semble oublier le théâtre d'Édouard Pailleron. Il y avait, chez l'auteur du *Monde où l'on s'ennuie*, une connaissance très avertie du monde, beaucoup d'esprit et un fond de sentimentalité. C'est ce dosage même que j'aperçois dans *le Cœur dispose.*

Le Cœur dispose, c'est le roman d'un jeune homme pauvre. Mais le roman d'un jeune homme pauvre, c'est déjà toute une littérature. Le Julien Sorel de Stendhal, le Rubempré de Balzac, lui appartiennent comme le Maxime d'Octave Feuillet, comme le Bernard de *Mademoiselle de la Seiglière*, comme le jeune officier de *l'Abbé Constantin*. Aujourd'hui, ce sera *le Danseur inconnu* de M. Tristan Bernard, parasite indélicat choisi par la fortune, ou l'inconscient et ignoble vicomte de Courpière. Combien je leur préfère le Robert Levaltier de M. Francis de Croisset ! Il y a entre eux la distance qui sépare une génération apathique, incertaine et bassement utilitaire d'une génération, non moins utilitaire peut-être, mais décidée à la lutte, résistante et apportant dans les affaires une sorte d'enthousiasme conquérant qui est sa nouveauté. Ce garçon de vingt-cinq ans qui démasque des coquins sans se presser, à son heure, et qui est tout gêné devant son bel amour, nous est très sympathique. Il ne se connaît pas lui-même : il se croit féroce, et il étouffe de tendresse ; et sa timidité augmente son insolence.

Robert Levaltier, le jeune homme pauvre, est pris comme secrétaire par M. Miran-Charville. C'est une excellente place, paisible, de tout repos,

où il n'y a pas grand'chose à faire. Les Miran-Charville ont une immense fortune : Monsieur est vaniteux et borné ; Madame est exubérante et snob ; la fille aînée est mariée à un prince qui s'habille bien et se tait avec complaisance ; la seconde, Hélène, un peu excentrique, fait de la sculpture sous la direction bienveillante et un peu ironique du célèbre Falloize. J'oubliais la grand'-mère, Mme Flory, réduction de la célèbre duchesse du *Monde où l'on s'ennuie.* Sans doute, l'immense fortune des Miran-Charville comporte une administration assez compliquée, mais, pour les affaires importantes, M. Miran-Charville n'a confiance qu'en son ami, le baron Houzier, l'indispensable Houzier, qui plaît à tout le monde, excepté à la grand'mère. Il plaît même à Hélène, ou plutôt il ne lui déplaît pas, et c'est déjà beaucoup. La jeune fille n'a jamais rencontré, dans son monde, le jeune homme qu'elle eût attendu. Les petits messieurs qui lui font la cour, un Sauveterre, un Patard, un Drossais, lui paraissent si vagues, si indistincts. Alors, comme on la tourmente pour qu'elle se marie, mon Dieu ! autant Houzier qu'un autre. Houzier est mûr, il est veuf, il n'est pas très engageant, mais il ne l'agace pas, et puis, il a un fils, Georgie, qui est adorable, et Hélène aime les enfants, ce qui est presque audacieux chez les jeunes filles dégoûtées d'aujourd'hui.

Telle est la société où Robert Levaltier est tombé. Rien que des occupations mesquines, et il est plein d'ambition. Et il sent sa force dont il cherche l'emploi. Cet emploi, il le trouve. M. Miran-Charville est propriétaire d'un domaine en Algérie, qu'une compagnie, représentée par un

financier louche, Paraineaux, veut lui acheter. Le contrat est préparé, et le secrétaire est même chargé de le recopier. Or, Robert, qui a été pendant quelque temps au Crédit algérien, connaît l'affaire. On veut rouler Miran-Charville. L'achat des terres, dont on offre un prix acceptable, dissimule une opération autrement importante : l'exploitation de phosphates dont on a découvert des gisements. Et, mieux encore, ce Paraineaux n'est que l'homme de paille du baron Houzier. Il s'agit donc de démasquer les deux coquins. Quel beau coup ! Et ce sera même un coup double. Car les fiançailles d'Hélène seront ainsi rompues. Robert, à cette idée, est pris d'une grande allégresse. Aime-t-il Hélène? Oh ! pas du tout ! il la déteste, non moins qu'elle le déteste. Elle se montre avec lui insolente, dédaigneuse, énervée. Il l'agace, ce petit secrétaire qui sait tout, qui voit tout, qui voudrait tout diriger. Et elle l'horripile par ses dédains. Une des plus jolies scènes est celle où il s'accuse d'avoir pris sur la table sa photographie. Déjà, elle s'apprête à traiter de haut l'insolent, quand Robert, le plus simplement du monde, explique qu'il l'a prise pour faire un agrandissement photographique du chien qui est à côté d'elle. Un chien de race si pure ! Il aime tant les chiens ; il en avait un, de même race, moins joli, et il l'a perdu. Voici l'agrandissement : si elle le veut? Il est difficile d'exprimer avec plus de nuances le dépit inavoué de la belle enfant aux grands airs. C'est avec ces petits riens-là que la comédie de M. de Croisset prend sa valeur de finesse, et une sorte de grâce un peu gamine, aisée, fort agréable et très puissante sur les spectateurs, car elle est

de bon aloi. C'est cela même : il y a dans cette pièce de la franchise, de la belle humeur, de la santé, beaucoup d'adresse et une entente de la vie qui en exclut la perversité.

Vous apercevez, à moins de ne rien entendre au théâtre, les deux grandes scènes qui s'imposent : celle où Robert va dévoiler les traîtres, celle où les deux jeunes gens passeront de l'hostilité à l'amour. Mais ce n'est rien de les deviner, de les attendre. Comment seront-elles traitées? Elles le sont à merveille. Mérital, dans *l'Assaut*, a moins d'originalité que ce petit garçon aux prises avec deux vieux routiers d'affaires. Robert Levaltier est tout à fait un jeune homme moderne : il est pratique, précis, lucide, il connaît l'importance du calme, et il aime le danger. Ces qualités positives arrivent à composer une sorte de caractère assez attrayant, analogue dans l'humanité à ce que serait, dans la littérature, un beau rapport bien ordonné, clair, net, sans bavures. La jeunesse a tout de même d'autres charmes, mais ceux-ci ne sont pas négligeables.

Voilà donc le petit secrétaire qui a rendu un immense service aux Miran-Charville. Il a modifié le contrat de vente, et c'est un revenu annuel de trois cent mille francs qu'il a obtenu. Vous croyez qu'on lui en sait gré? Pas du tout. M. Miran-Charville est furieux d'être brouillé avec le baron Houzier, et d'ailleurs il ne comprend rien aux affaires. Mme Miran-Charville est furieuse du scandale de cette rupture qui fera mauvais effet dans le monde. Une scène délicieuse est celle où Mme Flory, la vieille grand'mère, est prise entre sa fille qui pleure d'un côté, et sa petite-fille qui

pleure de l'autre, et, contrainte de choisir, s'en va tout d'abord consoler sa petite-fille. C'est vrai que sur tous ces fantoches flotte comme un vague souvenir des caricatures où se complaisait l'alerte génie d'Alfred de Musset. Robert n'a donc plus qu'à s'en aller, comme Houzier, après Houzier ; mais, avant de s'en aller, Houzier a dénoncé le jeune homme à Hélène, à lui-même peut-être aussi. Est-ce avec désintéressement que le petit secrétaire a provoqué tout ce branle-bas? Allons donc ! Il a osé lever les yeux sur la jeune fille. Houzier parti, Robert va-t-il protester? Eh bien, non, il avoue. « On se croit malin, avait-il expliqué précédemment, on pense tout conquérir, et il se passe quelque chose qu'on n'avait point prévu : une émotion profonde... une sincérité soudaine. Mais c'est plus troublant que cela. Oui, ce doit être un écho intérieur, cela vient de notre conscience, c'est, en notre cœur, comme une réaction mystérieuse des événements que notre intelligence seule avait conçus... » En venant chez les Miran-Charville il avait une arrière-pensée. Pourquoi pas? Mais le cœur dispose. Il dispose même si bien qu'à travers la grande scène où Robert et Hélène ne se disent guère que des insolences, chacun d'eux l'entend qui bat dans sa poitrine à coups précipités, et sans un mot, quand ils se sont tout dit, leur aversion, leur révolte, leur dédain, ils tombent dans les bras l'un de l'autre.

Ils devaient être si fatigués de l'attitude guindée qu'ils avaient adoptée. C'est un revirement un peu brusque et qui ne manque pas de séduction, mais peut-être est-il bien inattendu. Comment devinent-ils que toute cette attitude n'est qu'un

malentendu? Ils sont bien jeunes, bien excités pour le comprendre à la même minute. C'est à se demander s'il n'eût pas mieux valu laisser partir Robert. Ce serait bien triste? Rassurez-vous : je n'aurai pas cette cruauté. Imaginons un quatrième acte où tout le monde, chez les Miran-Charville, regretterait le secrétaire, chacun accusant l'autre de ce départ. Hélène finirait par être l'objet de l'accusation générale. Alors, elle éclaterait et connaîtrait son cœur. C'est un jeu facile que de modifier les dénouements.

Le Cœur dispose est une jolie comédie, fine et heureuse, fantaisiste et adroite, où se dessine tout de même en traits assez nets une figure de nouveau jeune premier. Robert Levaltier est aussi différent du jeune premier de Feuillet ou d'Halévy, que du danseur de M. Tristan Bernard ou du vicomte de M. Abel Hermant. Il n'a point de romantisme, point de poésie, point de lyrisme, mais il ne se laisse pas rouler par la vie. Il y a de la fille chez les héros de M. Bernard ou de M. Hermant. Le personnage de M. de Croisset est viril et résolu ; il n'a pas de poésie, mais il a du chic. Il a le sens des affaires et il saura les traiter cavalièrement, en les simplifiant, en allant droit au but. C'est une bonne méthode. Et, pour les simplifier, il y introduira un souci de propreté morale. La fortune d'Hélène ne l'éblouira pas. Il saura s'en servir pour son ambition et peut-être pour une ambition assez haute. Pour me résumer, il y a dans *le Cœur dispose* de l'optimisme à la Feuillet ou à l'Halévy, mais c'est un optimisme d'une qualité toute moderne.

M. André Brulé incarne à merveille Robert Levaltier, Mme Yvonne de Bray joue excellem-

ment Hélène. Je louerai encore M. Guyon fils dans un rôle de financier louche, et M. André Dubosc bien qu'il vieillisse un peu trop Houzier. Le théâtre contemporain ne nous a-t-il pas habitués à voir dans l'homme de quarante ans ou même de cinquante le type du séducteur? Au fait, *le Cœur dispose* nous présagerait-il un retour à la jeunesse? Et la victoire des hommes mûrs serait-elle déjà compromise?

AVRIL 1912

Renaissance : *Divorçons*, comédie en trois actes de Victorien SARDOU et E. DE NAJAC. — Théâtre-Antoine : *Les Petits*, pièce en trois actes, de M. Lucien NÉPOTY. — Odéon : *L'Honneur japonais*, pièce en cinq actes et six tableaux, de M. Paul ANTHELME. — Théâtre-Réjane : *Les Moulins qui chantent*, opérette en trois actes, de MM. Frantz FONSON et Fernand WICHELER, musique de M. Arthur Van Aost.

I

Quelle heureuse surprise ! Cette pièce de plus de trente ans, qui paraissait accrochée à une actualité, n'a pas pris une ride, est demeurée toute fraîche, toute pimpante et souriante, gaie et coquette comme elle dut l'être au premier jour. Faudrait-il donc croire qu'Hugues Rebell, ce malheureux et magnifique romancier égaré dans son art si coloré et si pittoresque par l'érotomanie, mauvaise muse à courte vue, avait raison quand il consacrait à Victorien Sardou un volume enthousiaste où il le proclamait, avec un zèle un peu déraisonnable, le plus grand dramaturge moderne? Il y a de tout dans *Divorçons :* je ne dis pas seulement ce mouvement, cette allure scénique où Sardou était passé maître, mais encore une excellente étude de mœurs, une très experte psy-

chologie, des idées et même du style. Trop de *Tosca*, de *Fédora* et de *Théodora* ont donné le change sur cet homme incroyable, qui tenait à la fois du prestidigitateur et du conquérant, qui ressuscitait le passé par la mise en scène et qui savait découvrir les travers, non pas de la mode passagère comme on l'avait cru, mais d'une société qui ne changera pas tant que n'auront pas changé les principes ou les erreurs sur lesquels elle est construite. Car nous avons encore nos *Rabagas* et nos *Famille Benoîton*, parce que du terreau démocratique continuent à germer les faux grands hommes et parce que, dans un temps où paraître est la grande affaire, la vie devient de plus en plus extérieure : tout le monde, aujourd'hui, n'est-il pas toujours sorti, comme la fameuse Mme Benoîton? Le style, enfin, était le grand écueil de ce théâtre remuant, trépidant, et un peu bâclé : or *Divorçons* est écrit dans une langue souple, naturelle, vive, où l'on ne surprend pas de fausses notes.

Vous raconterai-je *Divorçons?* Quand je puis esquiver le résumé d'une pièce, je n'y manque guère. J'ai une sorte d'horreur pour ces récits. Et cependant, c'est encore en la racontant qu'on aperçoit le mieux les qualités et les défauts d'une œuvre. Si elle est *vraie*, si les caractères sont justes, elle résiste à cette contrainte qu'on lui fait subir. Et le résumé de *Divorçons* nous permettra toutes sortes d'incursions — ou, si vous préférez, de digressions — dans la vie et le théâtre contemporains.

Le ménage des Prunelles est le plus divisé du monde. Cyprienne est une femme romanesque qui étouffe dans le mariage. Jeune fille, elle s'était

imaginé des choses, des tas de choses. *On croit plus doux ce qu'on ignore,* disait un moraliste. Et, ma foi, elle n'a rencontré que des joies tout ordinaires, bien ordinaires. Elle voulait inspirer et éprouver le grand amour, et elle n'a trouvé qu'un bon mari, avide de repos, casanier, paisible, plat. Elle attendait un héros. Et avec une logique bien féminine, tout comme une Valentine ou une Indianah, mais sur un mode plus plaisant, elle accuse de sa déconvenue la société. La société qui favorise exclusivement les hommes, qui leur permet d'arriver au mariage pourvus d'expérience et de souvenirs, et d'y chercher le repos après les aventures, tandis que le mariage, pour la femme honnête, doit tout contenir et ne contient la plupart du temps qu'une existence terne et monotone. Et il est très vrai qu'il en est fort souvent ainsi, aucun des deux époux ne s'appliquant à orner, embellir, renouveler sans cesse et perfectionner cette vie commune qu'on abandonne à l'habitude. Cyprienne émet les aphorismes les plus audacieux sur la liberté qui devrait être laissée aux jeunes filles avant le mariage : elles aussi devraient pouvoir y parvenir expérimentées et défraîchies. Avec ce piteux paradoxe pris au sérieux, nos auteurs dramatiques modernes ont bâti de lourdes pièces, *le Lys*, par exemple. Sardou, plus malin ou plus averti, n'en a fait que le dépit d'une femme ennuyée.

Un cousin de Cyprienne, le bel Adhémar, garde des forêts, entend bien profiter de la situation. Il a entrepris le siège de Cyprienne. Mais cette Cyprienne, avide et énervée, a ce fond de pudeur et d'honnêteté qui était assez fréquent dans les

familles d'autrefois, qui l'est encore dans les vraies familles d'aujourd'hui. Pour ces femmes-là, il y a loin entre le désir et la faute ; même quand elles parviennent à une sorte d'inconscience morale, elles sont soutenues, malgré elles, par d'anciennes disciplines. Elles ont beaucoup de peine à se décider. Heureusement pour leurs maris, et aussi pour elles. Elles ne savent pas toutes les tristesses qu'elles évitent. Mme des Prunelles encourage la cour d'Adhémar, et n'arrive pas à lui céder. Celui-ci s'avise d'une ruse, pour obtenir les faveurs de sa cousine. Cyprienne est dans un état d'effervescence, parce que la Chambre discute le projet de loi sur le divorce. Ah ! si le divorce était voté, c'en serait fait de la prison du mariage, son cœur pourrait parler, elle reprendrait sa liberté, elle referait sa vie avec Adhémar. Adhémar se fait envoyer une fausse dépêche : le divorce a été voté.

Car nous sommes en 1880, à une époque où le mariage civil était encore indissoluble. Ce mariage indissoluble avait été bafoué, assiégé, battu en brèche par George Sand et les romantiques, avocats de la passion et ennemis de l'ordre ; par Dumas fils, qui le traitait comme une Bastille aux effroyables cachots. La loi n'est pas un bon terrain littéraire : elle change, et par cela même rend caduques les œuvres qui avaient besoin de son injustice. L'analyse de nos sentiments, qui, eux, ne changent pas dans leurs éléments essentiels, est mieux appropriée à la littérature. D'où vient que *Divorçons* ait si peu vieilli? Tout simplement parce que *Divorçons* passe par-dessus la loi pour atteindre ces sentiments essentiels. Il y a dans cette comédie une étonnante virtuosité d'analyse.

Vous verrez tout ce qu'on peut en faire sortir. Elle ressemble à ces chapeaux magiques d'où les charlatans extraient un nombre incalculable d'objets divers. Nos dramaturges réclamaient le divorce à cor et à cri : à peine a-t-il été introduit dans nos mœurs qu'ils en ont aperçu les inconvénients. Avant la loi Naquet on attaquait le mariage, aujourd'hui c'est le divorce qu'on attaque. M. Hervieu dans *le Dédale* montre qu'il ne termine rien, M. Brieux dans *le Berceau* et dans *Suzette* lui reproche d'écarteler les enfants. Dans *Un Divorce*, MM. Bourget et Cury font de lui une étape vers l'union libre. M. Abel Hermant, dans *les Jacobines*, le traite comme la désignation courtoise, légale de la galanterie. L'originalité de Sardou aura été de le combattre avant même qu'il eût fait son apparition dans les mœurs.

Sardou a très bien vu que toute cette grande campagne menée contre la contrainte du mariage repose principalement sur l'exploitation d'une illusion. Illusion, ces comparaisons de tous les romans de Mme Sand entre le mari maussade, inepte et méchant et l'amant intelligent, spirituel, tendre et compréhensif. Ce qui sépare l'amant du mari, ce n'est pas le caractère, c'est la fonction. Intervertissez les rôles, il n'y aura rien de changé à la comédie. Les rôles seront presque pareillement joués. Car leurs deux interprètes ne peuvent être que de pauvres hommes. Mais l'un représente la captivité, et l'autre la liberté ; l'un le devoir, l'autre le fruit défendu. Quand la délicieuse *Petite marquise* de Meilhac et Halévy vient annoncer à Boisgommeux qui lui fait la cour, que son mari consent au divorce, et qu'au lieu d'une heure de

sa vie, comme il le lui demandait, elle lui apporte cette vie tout entière. Boisgommeux, fort penaud, murmure : *C'est un autre point de vue.* Boisgommeux a raison : c'est une question de point de vue.

Le génie de M. des Prunelles est de le discerner. M. des Prunelles a pu être un mari médiocre ; au moment du danger, il se révèle stratège consommé. Son truc de sonnerie, pour se faire prévenir des visites d'Adhémar, n'est qu'ingénieux. Mais, fertile en ressources, il va découvrir le vrai truc, le truc psychologique. Il entre dans les idées de Cyprienne. Oui, elle a raison. La vie commune est devenue insupportable. Il faut profiter de cette loi du divorce qui vient d'être votée. Elle épousera Adhémar. Il la donnera lui-même à Adhémar stupéfait et prompt à entrer dans la peau du mari, du futur mari. Sans doute elle devra supporter un changement de situation. Adhémar n'a que sa solde tandis que M. des Prunelles était riche. Mais qu'est-ce que ces mesquins intérêts d'argent auprès de l'amour? Adhémar n'a-t-il pas toutes les qualités, toutes les séductions? Hélas ! il ne les a déjà plus. Cyprienne le considère avec un regard nouveau. Et voilà que son mari, son mari qui va cesser de l'être, commence presque instantanément à prendre tout le charme du souvenir, du souvenir presque aussi habile que le désir à déformer les objets. M. des Prunelles a invité Adhémar à dîner, et comme il reparaît lui-même en habit, élégant, joyeux, conquérant, prêt à partir, Cyprienne surprise lui demande où il va, et pourquoi il s'en va. Mais, par délicatesse, pour les laisser en tête à tête. Oh ! elle n'y tient pas tant que ça. Il est ennuyeux, cet Adhémar. Et pour-

quoi ces frais de toilette? M. des Prunelles, libre, lui aussi, va dîner au cabaret. Sûrement il a invité une femme. Quelle femme? Et elle fait à son mari la plus amusante, la plus jolie scène de jalousie, jusqu'à ce que M. des Prunelles, pour la convaincre, l'invite elle-même. Elle est ravie, elle accepte. La voilà bien, l'aventure ! Et les deux époux partent ensemble, comme deux amants.

C'est tout simplement la situation qu'Ibsen traitera dans *la Dame de la mer*. Ellida aime l'Étranger et veut quitter son mari ; mais lorsque celui-ci lui rend sa liberté, et la laisse libre de choisir, dès que son rêve devient possible, elle n'y tient plus, et, admirable logique féminine, elle déclare à son mari : « Maintenant je serai à toi. Maintenant je le peux, parce que maintenant je viens à toi en toute liberté, volontairement, comme un être responsable de ses actes. » Cette petite écervelée de Cyprienne ne met pas au net de si beaux raisonnements. Elle se contente de tromper son amant qui va devenir son mari, avec son mari qui pourrait bien être son amant. Mais cela revient au même : dès qu'elle a le choix, elle choisit son mari. Rappellerai-je le troisième acte de *Divorçons*, un des plus étincelants, des plus vifs, des plus piaffants de notre littérature dramatique? Des Prunelles et sa femme dînent au cabaret en cabinet particulier. Ils sont de temps en temps dérangés par Adhémar qui tient de son mieux son rôle de mari berné, et qui finit par aller requérir le commissaire. Le commissaire fait son entrée : il veut constater l'adultère. On s'explique : ce n'est qu'un mari et une femme qui font ensemble une petite fête. Mais dans la conversation de M. des Prunelles

et de Cyprienne, à travers mille folies, on ramasse quelques bonnes vérités, de ces vieilles vérités qui se perdent et dont un écrivain de bon sens paraît de temps à autre être l'inventeur. M. des Prunelles explique à sa femme que, mariés depuis deux ans, ils n'ont pas passé quinze jours ensemble. Et il dresse le bilan de leur union : déduisez toutes ces futilités, ces divertissements, ces prétendues obligations mondaines qui remplissent la vie, que reste-t-il du temps employé à la connaissance de leurs deux cœurs? C'est très amusant, mais cela va un peu plus loin. C'est la découverte de tant de malentendus. On vit en commun, on ne se connaît pas. Le mariage devrait être un renouvellement perpétuel, un perfectionnement de la tendresse. Il est livré à la lassitude, à l'ignorance et à l'ennui. Étonnez-vous que tant de femmes et tant d'hommes n'y trouvent que déception ! Ils accusent le mariage ; que ne s'accusent-ils eux-mêmes !

Sardou a donc été un précurseur dans *Divorçons*. Il n'a pas été dupe de l'illusion amoureuse. Il ne fait pas à l'amour dans son théâtre la part romantique. Dans notre théâtre d'aujourd'hui, comme nous avons le divorce, c'est le mari qui a pris le beau rôle, le rôle qui, auparavant, était dévolu à l'amant. Il y eut une transition : Henry Becque les prit à égalité dans *la Parisienne* et les fit pareillement bornés, mesquins et tracassiers. Mais nous sommes allés jusqu'à l'amant ignoble et au mari généreux. Le mari est même devenu si généreux qu'il pardonne tout le temps. Nous fûmes, une saison ou deux, inondés de pardons au théâtre. Dans *le Pardon*, de M. Jules Lemaître, qui est d'ailleurs un chef-d'œuvre de sobriété, de mélan-

colie et de pitié, tout le monde se pardonne, et chacun a de quoi se faire beaucoup pardonner. Le mari pardonne dans *l'Autre* de MM. Paul et Victor Margueritte, dans *l'Alibi* de M. Gabriel Trarieux ; il pardonne dans *le Scandale* de M. Henry Bataille, où l'amant est un escroc ; il pardonne dans *le Bercail*, de M. Henry Bernstein, où l'amant est un goujat ; il pardonne dans *Samson*, de M. Bernstein encore, où l'amant est un bandit. Le règne de l'amant est fini, et celui du mari commence. Ce n'est pas d'ailleurs un règne très brillant. Et si le mari ne pardonne pas dans *l'Adversaire*, de MM. Capus et Arène, ni dans *Maman Colibri*, de M. Bataille, le public a peine à lui pardonner de ne pas pardonner. Encore écrase-t-il l'amant de sa transcendante supériorité. Il en arrive, même, dans sa manie du pardon, à dépasser toute mesure. Nous avons eu les maris pacifiques, confidents de leurs femmes passionnées, — passionnées pour d'autres, — et jusqu'au mari sublime dans le désintéressement, jusqu'au mari cornélien, — si l'on veut bien admettre que dans *cornélien* il y a *corne*, comme aurait constaté Hugo dans ses plus mauvais jours de calembredaines, — tel le Jacques Hellouin de *Cœur à cœur*, de M. Romain Coolus, qui menace de son revolver l'amant de sa femme lorsque celui-ci veut la quitter. Car nos auteurs ne reculent pas devant les pires extravagances.

Si le mari a changé de traitement au théâtre et bénéficie aujourd'hui d'un régime de faveur, la femme qui avait tant protesté contre sa prison comprend mieux l'importance du foyer. Elle considère le divorce comme un abri peu sûr. Elle s'en méfie. Elle préfère le bon vieux mariage définitif.

Elle s'aperçoit que le mari a du bon et n'est pas si commode à remplacer. Elle voudrait seulement le tromper un peu sans qu'il s'en aperçût. Car le quitter pour suivre sa passion, comme c'est chanceux, et que de risques l'on rencontre ! Son foyer, elle y reviendra piteusement après les aventures (*le Bercail*, *Maman Colibri*). Elle se désespérera de le perdre (*l'Adversaire*). Elle fera, pour le maintenir, les sacrifices nécessaires. Elle saura pardonner, elle aussi, reconquérir son mari, le ramener, le garder. Ainsi font, avec habileté, douceur ou tendresse, la *Georgette Lemeunier* de M. Maurice Donnay, Mme Salvière dans *l'Oiseau blessé* de M. Alfred Capus, Simone Darcier dans *Une femme passa*, de M. Romain Coolus. Elles savent comment triompher de leurs rivales, même par la patience. « Ce n'est pas un égarement d'une heure, dit Madeleine Salvière à son mari dans *l'Oiseau blessé*, qui a pu te faire oublier tout ce qu'il y a entre nous... l'épouse que j'ai été, nos rêves, tant d'espérances communes, des années d'une intimité complète, sans une seconde de défaillance, sans secrets... Ton bonheur, ton plaisir, c'est toute mon existence... Ton égoïsme même n'a rien à me reprocher... Mais il faut m'écouter : vois-tu, quand il s'agit de toi, je suis la compagne attentive et lucide qui ne peut pas se tromper... Enfin, entre cette femme et moi, tu ne peux pas hésiter... Et s'il est nécessaire d'en sacrifier une, tu n'as pas le droit de me choisir. » Ainsi oppose-t-elle ce qui a fait ses preuves, ce qui doit durer, à ce qui doit passer.

Par un dernier raffinement, nos dramaturges ont fait au mariage l'honneur, si l'on peut dire,

de le traiter comme une passion illégitime. Ils ont donné à l'épouse l'auréole de la maîtresse. Comme la maîtresse, la femme sera « tout entière à sa proie attachée ». Elle poursuivra son mari de sa sensualité déchaînée, et ce sera *Amoureuse* de M. de Porto-Riche. Elle ira jusqu'au crime pour flatter par ses toilettes et son luxe la vanité de son mari et le retenir par le désir, et ce sera *le Voleur* de M. Bernstein. Elle ira, pour conserver quelque empire sur son mari, jusqu'à la complaisance, et jusqu'à la complicité, et ce sera *la Vierge folle* de M. Bataille. Ames troubles qui, selon un mot de Mme de Noailles, sont toutes confondues avec les corps ; psychologies qui ne se cherchent que dans la volupté ; excitations qui se prennent pour un développement de la personnalité : c'est ce qu'on trouve dans ces ouvrages, avec une nervosité, une trépidation parfaitement convenables à des êtres que leurs instincts mènent sans résistance, et aussi une sorte de charme frénétique et maladif, un parfum trop fort, mais non son ivresse, de fleurs corrompues. C'est l'avilissement du mariage. Sous couleur de le défendre, on achève de le dégrader. Néanmoins, dans toutes ces analyses, dans toutes ces peintures, on retrouve cet instinctif souci de l'ordre qui pousse l'homme et surtout la femme à organiser le foyer d'une façon durable, à le mettre à l'abri des intempéries et des vicissitudes. On comprend mal le mariage ; du moins a-t-on cessé de le vilipender.

Or, Victorien Sardou avait ouvert la voie avec *Divorçons*. Au moment même où l'on célébrait le divorce sur un mode lyrique, il en montrait la précarité, l'inefficacité. Il osait — déjà ! — se

ranger du côté du mariage. Il ridiculisait l'amant et fournissait au mari des armes de la meilleure trempe. Le mari gagnait la partie, et brillamment, en virtuose de la psychologie féminine, et cette psychologie, il la révélait excessivement simple. M. des Prunelles reconquiert sa femme sur Adhémar effondré. Après trente ans, M. des Prunelles est tout aussi fringant. C'est un mari qui se défend bien. On a joué *Divorçons* avec les modes de 1880 (et ces modes ajoutent à la pièce un élément de cocasserie), mais il suffirait de modifier quelques répliques pour que l'on pût jouer *Divorçons* avec les modes d'aujourd'hui. Le divorce établi, répandant depuis trente ans ses méfaits publics, ne change rien, en somme, à la vérité de *Divorçons*.

II

Je suis fort en retard avec *les Petits* de M. Lucien Népoty qu'on a joué plus de cent fois au Théâtre-Antoine, et je veux réparer cette injustice. M. Lucien Népoty avait déjà donné une pièce imparfaite et rugueuse, *l'Oreille fendue*, qui dénotait un homme de théâtre. *Les Petits* ne sont pas loin d'être un ouvrage excellent : il en faudrait bannir un peu de vulgarité, parfois quelque fausse poésie, surtout le rôle agaçant, envahissant, énervant du potache qui parle argot et fait de l'esprit, sorte de petit Bob monté en graine, accentué fâcheusement encore par le jeu de Mlle Lavallière. Le bannir, non pas : il a parfois son charme, et il dit

quelques jolies choses, et il exprime, par-ci, par-là, justement, le goût scientifique des nouvelles générations, mais le restreindre, le remettre à son plan. Me voici à l'aise, après ces réserves, pour louer la clarté scénique de la pièce, et, meilleur éloge, le choix de son sujet et la composition de ses caractères. M. Lucien Népoty est revenu aux drames de famille, aux tragédies domestiques, cette mine inépuisable, si riche en pathétique et en ironie, en réalité quotidienne que chacun a pu surprendre, que chacun peut mesurer. Ce sont les effets du remariage qu'il nous montre cette fois.

M. Népoty se trompe lorsqu'il fait dire à l'un de ses personnages que la religion encourage les veuves à se remarier. Elle ne les encourage nullement, elle les découragerait plutôt, mais dans son admirable économie elle ne saurait leur retirer, si elles y sont entraînées, cette protection de l'ordre. Tertullien, ce païen converti qui prétendit par excès d'austérité régénérer l'Église, fut condamné pour avoir adopté l'hérésie de Montanus qui proscrivait les secondes noces. Saint François de Sales, dont l'orthodoxie se pare d'une merveilleuse psychologie, n'a pas assez de tendre pitié pour ces veuves à qui leur appui a manqué dans la vie, et il les pousse vers Dieu qui leur donnera la force dont elles ont si grand besoin : cependant, s'il les met en défiance contre le monde et les voudrait plus saintes, tout à Dieu et à leurs enfants désormais, il connaît les surprises du cœur et la force du temps ; alors il leur recommande la prudence, sachant que cette nouvelle union exigera d'elles, à l'ordinaire, plus de vertus et plus de sacrifices. Là est la vraie doctrine, à la fois divine

et humaine, mais quand la sagesse sociale de l'Église fut-elle en défaut? Le remariage introduit dans la famille de nombreuses difficultés. On ne saurait toutefois le proscrire, car il y a la vie et l'amour qu'il faut ordonner. Bien des vies manquées se sont refaites sur le tard. Mais il n'y faut entrer qu'avec circonspection, et avec la résolution de triompher de ces difficultés par l'abnégation et un sens exact des devoirs conjugaux et maternels qui exige autant de fermeté que de bonté pour respecter également les uns et les autres.

La principale difficulté du remariage — et c'est précisément celle-là que M. Népoty a étudiée — vient des enfants, qui se souviennent du mort et ne veulent pas accepter le remplaçant. Les enfants se font si naturellement centre du monde. Leurs parents leur appartiennent. « Ah ! s'écrie le jeune Richard dans *les Petits*, les beaux rêves d'enfants où l'on voit sa mère comme une madone dans une chapelle... Une mère, mais c'est un être surhumain, sans formes matérielles. C'est une blancheur qui donne envie de s'agenouiller... » — « Pour nos enfants, nous ne sommes jamais de jeunes femmes », ai-je fait dire à l'héroïne de *l'Écran brisé*. Dans notre souvenir, il est bien rare que nous apercevions nos parents, si nous les avons perdus, tels qu'ils furent dans leur jeunesse, quand eux aussi ils appareillaient pour le beau voyage de l'amour et de la vie. Nous leur attribuons définitivement une maturité plus grave, quand ce n'est pas la majesté de la vieillesse. Nous aimons à nous les représenter dans la force de leur protection. A leur abri, nous pouvions nous développer, nous

épanouir. Qu'avions-nous à craindre? ils étaient là. Les perdre, c'est, avec toute notre douleur, la sensation d'un mur qui s'écroule et qui, disparu, nous laisse nous-mêmes en face de la mort, dont, jusque-là, nous n'avions qu'une idée confuse. Désormais nous marcherons à découvert. Que nous importent les photographies, les tableaux qui datent *d'avant nous?* Ce sont presque des visages étrangers. Ils ne nous appartiennent pas encore. Ils ont le tort de ne pas nous appartenir. Nous ne relevons pas sur eux la trace des préoccupations, des inquiétudes dont nous étions l'objet. Pourtant ce sentiment filial n'est pas que de l'égoïsme. Il serait plutôt l'expression d'une vénération obscure pour ce qu'il y a de plus beau dans la vie humaine, de plus beau parce qu'il la dépasse, le reflet visible du Dieu créateur, la manifestation de la Providence. Aussi, lorsque les parents ont cette audace de commettre un acte important, irréparable, où la pensée de leurs enfants n'a point de part, acceptent-ils de descendre du piédestal où nous les placions. Ils se revêtent eux-mêmes de toute cette faiblesse humaine dont notre respect les avait délivrés. Ils attentent à l'idéal que nous nous faisions d'eux.

La tragédie des *Petits* se passe entre braves gens, entre braves gens ordinaires que rien ne place au-dessus du niveau commun. Tous les caractères sont vrais : de là un accent de réalité très impressionnant. Il n'y a là ni optimisme comme on en pouvait relever dans les drames bourgeois d'autrefois, ni ce pessimisme un peu facile que les héritiers d'Henry Becque ont si longtemps exploité. Mme Burdan était la veuve d'un savant qui eut son

heure de célébrité. Elle n'a pas été très heureuse en ménage. Non qu'elle n'ait pas aimé son mari qui était brillant, gai, agréable, aimable, mais précisément trop aimable, car il n'a pas été très fidèle et elle le savait. De ce mariage sont nés deux fils, Richard et Georges qu'on appelle Geo. Après quelques années de veuvage, elle s'est laissé attendrir et convaincre par l'affection que lui témoignait M. Villaret, demeuré veuf lui-même d'une femme sûre mais un peu ennuyeuse, avec un fils, Hubert, et une fille, Fanny. « Ah ! ces mariages entre veufs qui mettent leurs enfants en commun, comme on apporte chacun son plat dans un pique-nique... Quelle quinguette?... » Ainsi s'exprime — peu élégamment, mais assez justement — un des personnages de la pièce. Cela n'a pourtant pas mal marché, sauf que le fils aîné de la nouvelle Mme Villaret, Richard, n'a pas accepté cette union et a vécu désormais au Tonkin où il a obtenu une place d'ingénieur. Les trois autres enfants s'entendent assez bien, même trop bien, car le jeune Geo montre un peu trop de tendresse pour la petite Fanny. Et, pour compliquer un peu plus les choses, une fillette, Jeanne, est née du nouveau mariage.

Quelqu'un va troubler cette assemblée de famille un peu bigarrée, composée de Monsieur et de Madame, des deux enfants de Monsieur, d'un enfant de Madame et d'un enfant de Monsieur et de Madame. Et tout d'abord ne convient-il pas de louer une exposition qui risquait d'être bien embrouillée, et que M. Népoty a conduite avec une aisance surprenante? Le trouble-fête, c'est Richard Burdan. Il a failli mourir au pays jaune, et il a été

pris de la nostalgie du retour. Il est revenu. On lui a montré bon visage. Lui-même a fait ce qu'il a pu afin de maintenir la concorde. Mais tout le heurte, tout le choque, tout l'aigrit et lui rappelle le passé. Il a cru retrouver sa mère, et il ne retrouve que la femme d'un autre. C'est ce qu'il ose lui dire dans une scène cruelle et émouvante : « Vivez tout seul, au diable, avec cette pensée obsédante qu'il existe, là-bas, une femme qui porte un nom étranger, c'est vrai, qui est l'épouse d'un monsieur qu'on ne connaît pas, c'est vrai, mais qui est, cependant, quand même, votre mère !... Cela vous rend lâche et, un beau jour, on perd la tête. Il vous devient indispensable de la revoir à tout prix. On accourt, on se précipite... et on trouve une personne qu'on n'avait jamais vue avant, une inconnue qui n'a rien gardé de votre père, ni en elle, ni sur elle. C'est une femme qui a une nouvelle conscience, celle de son mari. La morale qu'elle nous enseignait petit, elle l'a abandonnée pour celle de son mari ; elle pense, elle s'habille, elle vit au goût de son mari ; elle n'est plus que Mme Villaret... Alors, quand on a constaté que la mère, dont on avait si grand besoin, n'existe plus que dans votre souvenir, on fait ce que je vais faire et qui conciliera tout... On s'en va, et tout ce qu'on rapporte de ce voyage, c'est la certitude qu'on est un orphelin. » Comment peut-il parler à sa mère avec cette dureté ? Cette dureté — et elle le sent bien — cache la plus profonde douleur, la plus grave blessure filiale. Et la pauvre femme ne se défend point. Elle n'invoque pas les tristesses, les trahisons de son premier mariage : ce serait attenter au souvenir inviolé que Richard garde de son père. Elle se

contente, et bien faiblement, de défendre son second mari. C'est une femme sans énergie, accessible aux influences, prompte à se laisser diriger. Et Richard ne tarde pas à la reconquérir. Il reconstitue, au milieu de la nouvelle, l'ancienne famille. Il y a, d'un côté, le groupe des Burdan, et de l'autre celui des Villaret, et, au milieu d'eux, la petite Jeanne écartelée. Ces braves gens arrivent tout droit à la violence et à la méchanceté. Ce qui aggrave le conflit, — et M. Népoty s'est servi de ce moyen sans bien s'en rendre compte, je le crois, car il ne paraît pas trouver choquante la façon dont Richard parle à sa mère et à son beau-père (sans doute un auteur n'a pas à prendre parti entre ses personnages, une fois leurs caractères posés, mais il est facile, même à d'imperceptibles nuances, de savoir où vont ses sympathies et quelles sont ses idées), — ce qui aggrave le conflit, c'est le changement introduit dans les mœurs par la nouvelle conception de la famille. La notion de l'autorité étant altérée depuis un siècle, les rapports entre parents et enfants vont s'en ressentir. Jamais un fils, autrefois, ne se fût permis de s'ériger en justicier de sa mère, eût-il souffert cruellement de l'injustice de celle-ci. Aujourd'hui, parents et enfants s'entretiennent sur un pied d'égalité, et l'on aperçoit bien tous les dangers de cet oubli du respect. Le respect permettait de résoudre bien des difficultés, le respect imposé aux enfants et aussi, chez M. et Mme Villaret, le sens de l'autorité. Mme Villaret montre une coupable faiblesse. Une explication nette, à l'arrivée de son fils, eût prévenu tout conflit. Non moins faible est M. Villaret, qui, surprenant cet exécrable

potache de Geo en train de serrer de trop près sa fille Fanny, au moment où il va punir le gamin, laisse Richard, accouru au secours de son frère, lever la main sur lui-même. Faiblesses coupables, mais faiblesses très bien analysées. On voit les erreurs et les fautes. Mais les fautes et les erreurs découlent tout naturellement des caractères. C'est de la très bonne observation.

M. Népoty, dans cette pièce touffue et claire cependant, a renforcé son action principale d'une action accessoire, qui en est, en quelque sorte, la contre-partie et qui va servir au dénouement. Cette action accessoire, c'est un peu le sujet du *Connais-toi* de M. Paul Hervieu. Nous jugeons impitoyablement les actes des autres, jusqu'au jour où nous nous rencontrons face à face avec ces mêmes actes dans notre propre vie. Richard Burdan aimait une jeune fille, Hélène, avec qui il avait joué dans son enfance. Hélène s'est mariée, a eu un fils, est devenue veuve. Elle est toujours belle, avec une grâce plus grave, plus mélancolique, plus attendrissante. Richard ne l'a pas retrouvée sans émotion. Elle aussi, a été plus atteinte qu'elle ne veut l'avouer. « On m'a répété les propos que vous tenez, lui dit-il après une scène que lui-même vient d'avoir avec sa mère et d'où il sort tout meurtri. Je sais que vous ne vous remarierez jamais. Je vous admire de faire votre devoir, et je le félicite, votre petit bonhomme. On lui épargne la plus terrible des désillusions. — Ne me faites pas meilleure que je ne suis, répond Hélène. — Du tout, répond-il, je vous connais. Vous êtes droite et fière, vous. Vous resterez fidèle à votre enfant. — Cela, j'y suis résolue. Mais la vie, Richard, la vie? Vous

comptez sans cette ennemie de toutes nos résolutions... » Il la presse, il l'accable de ses louanges, comme si, dans son culte, il avait besoin d'opposer celle-là à sa mère, jusqu'à ce que, vouée par lui à l'unique sacrifice maternel, elle s'écrie enfin : « Une femme a besoin d'autre chose... » Et plus loin, elle explique sa protestation : « ... Ce cri, il nous échapperait à toutes, à nous toutes qui avons à choisir entre notre bonheur et l'amour de nos enfants. Mais si vous aviez raison, il vaudrait mieux nous enterrer tout de suite avec nos maris. Ce serait une charité à nous faire, puisque la maternité ne nous délivre pas de notre jeunesse, de notre âme, puisque la vie continue quand même autour de nous et qu'elle n'est plus pour nous. Nous sommes punies, oui, punies d'être mères et d'aimer nos enfants. » Hélène généralise un peu trop. Il ne faut pas invoquer la vie à tort et à travers. La matrone d'Éphèse aussi invoquait la vie pour substituer son mari défunt au pendu que l'on avait dérobé, afin de préserver de toute sanction le soldat de garde qui était allé lui tenir compagnie dans le tombeau où elle exhalait sa douleur de veuve.

Mieux vaut goujat debout qu'empereur enterré,

pouvait-elle se dire, en manière d'excuse, ce qui est la traduction du vieux proverbe : *Un chien vivant vaut mieux qu'un lion mort.* Non, c'est vivre tout autant, et avec une pensée supérieure, qu'entretenir en soi le souvenir d'un unique amour, que se dévouer à ses enfants, image persistante du bonheur passé. Le mariage n'est pas qu'un état où l'on trouve la satisfaction de ses désirs légi-

times. Il est aussi l'amour d'un être qui fut la chair de notre chair, l'âme de notre âme. Et bien des maris, bien des femmes ont éprouvé que cet amour brisé par la mort était irremplaçable. La vie, on n'a que ce mot-là à la bouche, et l'on sait ce que cela veut dire. Il importe de ne pas restreindre la vie, mais de la comprendre, de la découvrir en soi, de la perfectionner.

Ainsi Richard se heurte à l'amour d'Hélène, par lequel il comprendra le remariage de sa mère. A la dernière scène, quand les Villaret et les Burdan se dresseront les uns contre les autres, ils seront vaincus par l'amour qu'ils auront surpris chez leur père et leur mère, amour qui se cachait d'eux comme s'il était coupable.

Vraiment, je n'aurais que des éloges pour cette pièce, qui est très humaine, très réelle, qui soulève des questions si intéressantes et si graves, si j'y découvrais un sens plus ferme de l'autorité et du respect familiaux et un style moins lâché, à la fois plus savoureux et moins vulgaire.

III

« *L'Honneur japonais*, a expliqué M. Paul Anthelme, l'auteur de la nouvelle pièce représentée à l'Odéon, est la mise en scène de la légende la plus populaire du Japon, la légende des quarante-sept ronines. Elle a son origine dans une aventure réelle de la fin du dix-septième siècle. Et les Japonais ne se lassent pas de refaire

sur elle des pièces et des romans, qu'ils enrichissent sans cesse d'épisodes nouveaux. On peut dire que c'est un des centres de leur vie morale. Il m'a semblé que la réunion des épisodes les plus dramatiques de cette légende permettrait de reproduire avec exactitude ce qu'était le Japon féodal, avec ses merveilleux costumes si originaux, ses mœurs violentes dont le hara-kiri, ses princes, ses samouraïs, sorte de chevaliers au service des princes, ses ronines, qui étaient les samouraïs devenus sans emploi, ses ghéishas, ses maisons de thé. » Jamais pièce ne mérita mieux d'être vue, ce qui s'appelle vu. L'entendre a moins d'importance. Ses six décors sont d'admirables estampes japonaises. Un parc à l'automne, éclairé par le couchant, avec la rivière, le pont en dos d'âne, les montagnes pointues, — ou bien la jolie maison de thé aux toitures courbes, — ou le château fort sous la neige et sous la lune : visions d'Extrême-Orient où l'on croit respirer un air exotique, où la lumière est plus chaude, et nouvelles les formes des arbres et des feuilles. Sur ces fonds clairs et bizarres, sans ombres, évoluent de brillants costumes de soie dont les tons s'harmonisent, où paraît dominer l'or comme sur les vieilles enluminures. Les acteurs sont si bien grimés qu'on ne saurait prendre pour des gens de chez nous ces petites mousmés qui sautillent et font des mines, ces soldats farouches, ces princes aux longues robes, gênés comme des infantes de Velasquez qu'écrase le poids de leurs chamarrures. C'est à la fois charmant, puéril et terrible. Jadis les Goncourt mirent à la mode les peintres de là-bas, minutieux et hardis, impressionnistes et simplificateurs en-

semble. Puis, nous eûmes les descriptions de Loti, un Japon de grâce et de fantaisie. Tout autres sont les pays jaunes dans les romans de Claude Farrère ou de Charles Petitt : on en discerne le côté farouche et inquiétant. Rien qu'à voir *l'Honneur japonais*, on goûte par les yeux cette surprise et cette volupté un peu trouble du dépaysement que donne le voyage.

Quant à la pièce, c'est du Corneille pour barbares. On y assassine par honneur, on s'y tue par honneur, le mari abandonne sa femme pour se livrer à l'ivrognerie et à la débauche par honneur, le père tue le fils par honneur, et l'on ne sait quelle perpétuité de crimes engendrerait cette notion de l'honneur si l'empereur n'y venait mettre un terme par son intervention sacrée. L'honneur consiste surtout à s'ouvrir le ventre. Nous assistons à trois ou quatre de ces ouvertures. Il y en a même une qui se fait solennellement et en musique. L'honneur à la japonaise, pour être un peu différent du nôtre, a néanmoins sa grandeur dont j'aurais tort de médire. Un peuple qui garde intact ce sentiment demeure aisément un peuple fort, et nous voyons bien la décadence qu'entraîne son altération.

Le prince d'Osaka est victime d'un fâcheux guignon. Tout ce qu'il entreprend tourne contre lui-même. Sa maison, autrefois riche et puissante, est en pleine déconfiture. Il ne peut même plus payer la solde de ses fidèles samouraïs. Aussi refuse-t-il d'engager le fils du plus fidèle et du plus brave d'entre eux, Yagoro. Que le jeune Kira aille offrir ses services au prince de Sandaï, chef de la maison rivale et favori de l'empereur : cela sera

mieux ainsi. Cependant on presse le malheureux prince de s'adresser dans sa détresse à ce fameux rival, à ce prince de Sandaï qui sera flatté de le protéger. Osaka se laisse convaincre, mais ses meilleures démarches lui font du tort. Il a fait présent à son protecteur d'un éventail merveilleux que signa l'un des plus grands artistes du Japon, et cette signature est un faux. Lui-même fut trompé par l'intermédiaire qu'il chargea du marché. Sangaï, se jugeant offensé, l'insulte, et sous l'outrage Osaka se redresse et frappe de son sabre le favori de l'empereur. Son compte est bon. Il sera condamné à mort par le conseil des Anciens, et deux délégués viennent lui en apporter la nouvelle. Mais, par faveur spéciale, à cause de son rang, il est autorisé à devancer le bourreau et à s'ouvrir le ventre lui-même. C'est le hara-kiri. Il s'y attendait, et il avait déjà revêtu la robe blanche qu'exigeait le protocole. Sa vieille nourrice le devance dans la mort, afin d'être là pour le recevoir dans le paradis : il serait inconvenant qu'un tel personnage y arrivât sans un serviteur. Heureux temps où le zèle des domestiques aurait eu plus besoin d'être modéré qu'encouragé ! Nous nous contenterions de demander aux nôtres leurs services dans la vie présente, sans pousser nos exigences jusqu'à leur réclamer des services posthumes. Les commissaires assistent à l'opération. Ils informent le prince que rien ne l'empêche de commencer. Ainsi le cardinal Dubois répondait à un prêtre excessivement poli qui s'excusait d'avoir à rendre devant lui le dernier soupir : « Faites donc, mon ami, ne vous gênez pas... » Osaka mort, et les délégués partis, les samouraïs, exaltés par Yagoro, trempent

leurs mains dans le sang de leur maître et jurent de le venger.

Il faut endormir les soupçons du prince de Sandaï. Les fidèles samouraïs, devenus des ronines (ronine : samouraï sans emploi), se sont dispersés. Leur chef, Yagoro, s'est carrément installé dans une maison de thé. Les espions ennemis ne peuvent surprendre en lui qu'un affreux ivrogne, tant il joue bien son rôle. En vain lui amènent-ils sa femme pour le contraindre à se trahir. Comme Michel Strogoff reniant sa mère pour accomplir sa mission, Yagoro donne à sa vieille épouse le spectacle de sa déchéance et la laisse partir désespérée. Ainsi les conspirateurs ne reculent devant aucun devoir : la prostitution et l'alcoolisme ne leur font pas peur. Les maisons de thé sont un lieu de retraite où l'on n'est pas dérangé. La pauvre Mme Yagoro est une victime de la politique qui oblige son mari aux plus basses besognes. Ayant dépisté les plus fins limiers, Yagoro achève de préparer son complot. Cependant, avant de l'exécuter, il vient dire adieu à sa femme, la détromper. C'est elle qui a eu tort de douter de lui : dame, il y avait les apparences, c'est-à-dire toutes les petites femmes de la maison de thé. Elle ne pouvait pas s'imaginer que tout cela, c'était de la politique. Elle reconnaît ses torts, elle implore son pardon que Yagoro lui octroie généreusement. Et avec ses compagnons il part pour le château fort où vit sous bonne garde le prince de Sandaï. Les ronines s'introduisent dans la place, déguisés en bateleurs, et ils assassinent leur ennemi. Ou plutôt ils tuent ses soldats, et lui offrent à lui-même un sabre d'honneur afin qu'à son tour il s'ouvre le

ventre, à quoi il consent d'assez mauvaise grâce. Auparavant, Yagoro a trouvé devant lui son fils Kira, fidèle à son serment selon le conseil que lui-même lui avait donné, et il a dû le frapper à mort. C'est un épisode très pathétique. Après le massacre, l'empereur arrive et, pour garder à son service de si fidèles et si braves samouraïs, il prononce des paroles de paix.

Je ne vous dissimulerai pas plus longtemps que ce récit est tendancieux. J'ai quelque peu outré les manifestations de l'honneur japonais. Le drame est vigoureux, bien construit. Cependant, un je ne sais quoi m'induit à quelque méfiance. Je voudrais connaître la légende primitive dont il est l'adaptation. Je le crois un peu conventionnel. Un drame étranger doit rendre un son étranger. Celui-ci me paraît un peu arrangé. Il y manque cette large peinture de mœurs qui, en nous découvrant une sensibilité différente, nous l'expliquerait et, mieux que des décors et des costumes, saurait nous dépayser. Néanmoins, le nouveau spectacle de l'Odéon est des plus intéressants.

IV

Après le Japon, la Hollande. C'est un cours de géographie. J'avais comparé, il y a deux ans, *le Mariage de Mlle Beulemans*, pour sa verve bon enfant et ses claires scènes de mœurs, à ces petites toiles de Jean Steen qui sont le divertissement des musées d'Amsterdam et de la Haye. Les heureux auteurs de *Mlle Beulemans*, MM. Fonson et Wiche-

ler, nous donnent aujourd'hui, avec de la musique de M. Van Aost, *les Moulins qui chantent*. Leur opérette néerlandaise n'a pas retrouvé le succès de leur premier ouvrage. Le titre en est joli, et jolie la légende dont s'inspire le troisième acte. Quand un jeune homme et une jeune fille se rencontrent un matin sous les ailes d'un moulin, et que sous l'action du vent frais ces ailes se mettent à tourner et le moulin à chanter, l'amour et le bonheur arrivent : on ne les voit pas, mais ils sont là. Ainsi le moulin ne manque pas de chanter, lorsque le peintre Henri et la jeune Néle se rencontrent un beau matin. C'est ce peintre Henri qui me gâte l'opérette de MM. Fonson et Wicheler. Sa jaquette est bien ridicule au milieu des costumes de Zélande. Cette petite comédie valait surtout par ses détails régionalistes : pourquoi la déparer en y introduisant des éléments étrangers? Combien je goûte mieux les mines et les gambades des deux petits Hollandais, Petrus et Kate, pareils à des illustrations de cartes postales, ou plutôt à de minuscules compère et commère de revue ou à de cocasses cicerones qui font, avec des rires et des danses, les honneurs de leur pays?

Pays délicat et grave auquel je songeais devant les décors. Je revoyais sur le Zuyderzée le petit port de Volendam avec ses maisons basses et bien alignées, ses filets en ordre, ses barques rassemblées et ses jolies jeunes filles au teint clair : elles portent des coiffes blanches, aux grandes ailes courbes et relevées. Dans l'île de Marken qui est voisine, les coiffes sont rouge et or. Il faut les voir sur la tête des petites filles dont les boucles blondes retombent à flots sur les épaules. Oh ! ce

blond si soyeux, si doré, si léger, presque invraisemblable ! Sur le quai Ruyter, à Amsterdam, quand je m'étais embarqué, un brouillard épais recouvrait les vaisseaux et la mer. A mon arrivée à Marken, toutes ces brumes se déchirèrent. Le soleil me parut bien plus éclatant. L'herbe des prés était toute luisante. Et sous les coiffes les cheveux resplendissaient, comme font sur les vieilles fresques les nimbes des saints et des saintes. Une troupe d'enfants qui joue au bord de l'eau et que le jour caresse, et qui porte avec une inconsciente fierté les costumes d'autrefois, les costumes nationaux, c'est tout l'avenir de la race qui sourit.

Au retour, une autre impression m'attendait. Impression de tristesse, rien que parce qu'un petit incident vint donner une musique à ces paroles que l'on entend retentir en soi lorsque, à l'étranger, on emporte ses souvenirs, ses susceptibilités, son orgueil. Avant de rentrer dans le port d'Amsterdam, il faut passer par des écluses que le bateau traverse lentement. Pour occuper, pendant cette opération, l'attention des passagers, un pauvre diable avait imaginé de jouer, et Dieu sait comme ! sur un cornet à piston, les différents hymnes nationaux. Après quoi, il faisait la quête au moyen d'une bourse qu'il avait attachée au bout d'une perche. Chacun donnait pour l'air de son pays qu'il lui rap pelait brusquement. C'était une industrie ingénieuse et lucrative. Il préluda par le *Got save the king*, et je n'y prêtai pas grande attention. Les Anglais passent pour le peuple le plus nomade : il est naturel, en voyage, qu'on leur donne la préférence avec cette flatterie. Après le chant anglais, je ne pus réprimer un mouvement quand je reconnus,

aux premières notes cuivrées, la fameuse *Wacht am Rhein*, qui glorifie la force allemande. Ce mouvement, je l'avoue, devint presque de l'angoisse pendant le court arrêt qui sépara du deuxième le troisième morceau. Qu'allait jouer notre musicien? Je n'avais jamais souhaité d'entendre notre *Marseillaise* avec une telle fièvre. Certes, je ne goûte guère le *sang impur* et tous ces *Etripons*, *Décervelons* que MM. Lemaître et Donnay ont si drôlement parodiés naguère dans leur *Mariage de Télémaque*. Mais il me semblait que la faire attendre plus longtemps, c'était m'injurier. Et je reçus l'injure avec l'hymne religieux de Haydn que les Autrichiens ont adopté. Nous ne vînmes qu'au quatrième rang, juste quand le bateau achevait de franchir les écluses. Encore avais-je redouté, quelques instants trop longs, le *Yankee Doodle* ou la *Marcia Reale*. La tristesse que j'éprouvai ce jour-là me fut comme une blessure physique. Ce cuivre m'avait déchiré le cœur plus encore que les oreilles. Ce que des statistiques de naissances, d'armées, de marines, de commerces établissent laborieusement et désagréablement, je l'entendais retentir dans le soir doré de Hollande avec violence. Cela se passait il y a quelques années : j'espère que depuis lors *la Marseillaise* a reçu, du cornet à piston des écluses, un sérieux avancement.

V

Dans ces notes sur la vie contemporaine où la confiance déjà ancienne de mes lecteurs m'au

torise à bien des réflexions personnelles, je ne puis me taire sur un sujet qui m'obsède et qui a été pendant tant de jours l'objet de la préoccupation générale. Je ne crois pas qu'un seul écrivain ait pu suivre les péripéties du naufrage du *Titanic* sans ce frisson spécial que donne à l'artiste, par delà la pitié, l'apparition de la vérité humaine, de la vérité nue, arrachée aux conventions, aux mensonges qui la recouvrent dans le trantran journalier. Quel drame nous restituera, comme celui-là le sens de la vie et de la mort? Sur l'énorme vaisseau — chef-d'œuvre de notre mécanique — toutes les races, toutes les religions, toutes les classes sont représentées. C'est un résumé du monde, c'est la moderne Cosmopolis. Où seraient rassemblés plus d'éléments divers? Il y a là de pauvres diables qui vont tenter la chance de l'autre côté de la mer et des milliardaires qu'un luxe inouï environne. Personne ne croit au danger. On s'amuse, on joue, on danse. La traversée sera courte et joyeuse. Un choc léger, à peine sensible, dont on ne songe pas à s'émouvoir au premier abord, et le formidable *Titan* est perdu.

Qu'on repasse en un instant les faits connus, et que peu à peu l'enquête précise. Ce vaisseau, qui va mettre trois heures à périr, jette à travers la nuit ses appels désespérés, et dans la nuit ces plaintes invisibles courent d'un bâtiment à l'autre, jusqu'à des distances inimaginables, et tout l'Océan averti suit de loin les nouvelles de cette agonie jusqu'au moment où le mouvement des ondes ne transmet plus rien dans l'espace. A son poste de télégraphie, Philips, quand l'eau monte déjà, réclame encore du secours. L'électricité, les pompes

ne cessent pas de fonctionner : les mécaniciens non plus n'ont pas quitté leur poste, et ceux-là, ce n'est pas sur le pont qu'ils attendront la mort, mais dans les chambres des dynamos, dans le compartiment des pompes, devant les foyers des chaudières. Et la mort, enfermé, il semble qu'elle soit pire. On a détaché les embarcations. Y aura-t-il de la panique? Le premier mouvement de violence, un officier le matera avec son revolver. Et dès lors l'ordre s'impose, grandit, domine. On fait descendre les femmes et les enfants. Et pendant tout ce temps, et jusqu'au bout, l'orchestre joue, d'abord des valses comme *l'Automne*, puis, quand le moment final se rapproche, c'est le cantique : *Plus près de toi, mon Dieu!* Est-ce *jouer* qu'il faut dire? N'est-ce pas plutôt : *prier?* N'était-ce point leur suprême prière que ces musiciens exhalaient dans leurs instruments et comme le don magnifique de leur âme? Et quand le vaisseau coule, c'est un long gémissement qui se traîne longtemps encore, près d'une heure, sur la mer : gémissement confus dont un cri perçant se détache parfois, et que les survivants entendent avec une effroyable angoisse. Puis le silence retombe.

Rien de ce qui est humain n'est omis dans ce drame. On commence par plaisanter les premiers partants : on flirte, on fait de l'ironie. Des scènes de sauvagerie, de cruauté, de monstrueux égoïsme, il y en eut. Des passagers volèrent leurs places dans les canots. Des canots qui n'étaient pas remplis refusèrent de secourir les nageurs qui flottaient encore. Et jusqu'à ces faux télégrammes qui annoncèrent le salut du *Titanic* et qui étaient sans doute destinés à favoriser on ne sait quelles

louches spéculations. Ces lâchetés reculent, disparaissent devant la grandeur de la vision : du naufrage du *Titanic* nous vient un enseignement d'honneur. On y respecta la faiblesse, on y sut mourir. Quelques officiers de bord, quelques passagers d'une trempe plus énergique, en furent plus spécialement les instigateurs. Dans tout héroïsme général se retrouve l'influence de quelques individus. Et sur ce fond de tragédie collective se détachent lumineusement d'admirables scènes privées : ce vieillard et sa femme qui refusent de se quitter et veulent achever ensemble une vie qu'ils mêlèrent toujours, ce colonel Astor qui cède à une femme sa place qu'il avait gagnée au sort, et Philips et tant d'autres, et ces deux prêtres catholiques qui restèrent à bord et bénirent les mourants. Dans un tel désastre, il y a place pour de la beauté. Plus tard, on pourra ressentir, devant son récit, la fierté d'être homme...

MAI 1912

Comédie-Française : *Sapho*, pièce en cinq actes, d'Alphonse DAUDET et Adolphe BELOT. — Porte-Saint-Martin : *La Crise*, comédie en trois actes, de MM. Paul BOURGET et André BEAUNIER ; *L'Envers du décor*. — Châtelet : *Hélène de Sparte*, tragédie en quatre actes, en vers, de M. Émile VERHAEREN. — Comédie-Royale : *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet*, comédie en trois actes, de M. Sacha GUITRY. — Les ballets russes au Châtelet.

I

Dante a placé au second cercle de l'Enfer les *pécheurs charnels qui mettent la raison au-dessous du désir*. Entraînés par un tourbillon sans fin, les couples d'amants passent : éternellement soudés l'un à l'autre, ils sont condamnés à cet esclavage de la chair qui, jadis, les tenait haletants, et ils soupirent après la délivrance, car ils connaissent leur solitude. Étrange supplice tiré de l'horreur d'une passion constamment réalisée ! C'est le cercle de Didon et de Francesca de Rimini. L'amour, pour tous ces infortunés, fut l'application même des paroles écrites sur la porte du lieu maudit : *Par moi l'on va dans la cité des pleurs*, *par moi l'on va dans la douleur éternelle*, *par moi l'on*

va chez la race damnée (1). L'amour, où tout commence par être clarté, harmonie, sérénité, se change bien vite en un sanglant combat, où la haine, l'orgueil et la sensualité se déchirent, dès qu'il répudie son divin but de création et de paix pour subordonner la vie et les lois à l'assouvissement d'un désir qu'il ne contentera jamais.

Notre art moderne s'est complu à analyser ce cruel amour dont l'antiquité, plus pudique toutes les fois qu'il s'agit des choses de la chair (sauf chez les *poetae minores*), se contentait de souligner le caractère fatal et qu'elle traitait comme une maladie. *Phèdre*, inspirée d'elle, et perfectionnée par le christianisme, accompagne de remords ses offres audacieuses et repoussées. Le désir brûle cette ardente Phèdre déjà mûre : son corps est consumé, il n'est pas souillé. La passion inassouvie avait autrefois les préférences des écrivains, parce que l'esprit y a plus de part et qu'elle est toute chargée de ces conflits moraux où ils voyaient la meilleure matière d'art. Ils avaient reconnu cette vérité dont nous pouvons vérifier aujourd'hui l'exactitude dans le roman et surtout au théâtre la physiologie n'est pas un bon élément littéraire et le domaine de nos instincts n'est ni vaste ni varié. On en a bien vite fait le tour, et il faut sans cesse piétiner le même sol aride que dessèche un soleil de plomb, où les ombres et les rayons ne viennent pas se jouer. La désorganisation progressive d'une volonté, la lente agonie d'une âme

(1) *Per me si va nella città dolente,*
Per me si va nell' eterno dolore :
Per me si va tra la perduta gente.
(CHANT III, les trois premiers vers.)

vivante que la volupté a tordue, c'est pourtant un sujet pathétique, mais d'une terrible monotonie. La plupart des auteurs qui l'ont traité en ont senti la menace. Ils l'ont serré en une brève nouvelle : Mérimée dans *Carmen*, M. Pierre Louys dans *la Femme et le Pantin*, Mme Gérard d'Houville dans *Esclave* savent ne pas insister sur la qualité de cet amour. Et *le Plaisir*, de M. Binet-Valmer, d'un art plus frelaté, est déjà trop long. Si Barbey d'Aurevilly, dans *Une vieille maîtresse*, et Alphonse Daudet dans *Sapho* n'ont pas suivi cette règle, c'est qu'il leur a fallu plus d'espace pour étudier la répercussion sociale de ces liaisons charnelles. Ils sont sortis du cas individuel, ils ont fait œuvre de moralistes. Une certaine école, un peu bornée, entre en fureur dès qu'on prononce ce mot de moraliste. Faut-il lui expliquer que le moraliste est celui qui traite des mœurs, et que tout observateur qui réfléchit sur ses observations et ne se contente pas des apparences, qui sous les faits aperçoit les signes du mystérieux ordre humain, devient aisément un moraliste? Mais la confusion des idées est si complète aujourd'hui qu'on perd son temps à rappeler les définitions les plus élémentaires. Il n'est pas de pires aveugles que ceux qui ferment les yeux. Stendhal, dans son livre de *l'Amour*, raconte que ce que lord Mortimer regrettait peut-être le plus dans sa maîtresse, c'étaient les chandeliers qu'elle lui jetait à la tête. Il résumait par cette anecdote — en connaisseur — la dégradation de l'amant qui arrive à tout subir, et qui même se complaît dans sa turpitude. Sentir leur déchéance, c'est pour ces vaincus le dernier hommage rendu à la puissance de l'amour. A

leurs tristes héros, Barbey d'Aurevilly et Alphonse Daudet font pareillement mesurer cette déchéance, mais leur dénouement diffère. *Une vieille maîtresse* ne finit pas : le couple soudé est, comme dans *l'Enfer* de Dante, entraîné dans un tourbillon où il passe et repasse sans cesse. Et le Jean Gaussin de Daudet connaît la honte d'être quitté par Sapho qui lui a gâché sa vie et qui s'en va rejoindre un ancien forçat. Lamentables épaves qui traînent sur la mer où naquit, par un matin ineffable, la sereine Vénus.

Sapho est un des meilleurs romans d'Alphonse Daudet. Il est amer comme une pensée de *l'Ecclésiaste.* Il habille de terreur les amours faciles. Mais l'amour peut-il être traité légèrement? Comme il est l'acte suprême de la vie, n'est-il pas équitable qu'il soit entouré de dangers? Il menace notre corps, notre âme, notre repos, notre avenir. Savent-ils, ceux qui ébauchent la plus petite aventure, où peut les conduire le désir d'un instant? Ah ! que nous voilà loin des Musettes et des Mimis de la *Vie de Bohème*, et des lorettes de Gavarni, loin même des petites rongeuses de Grévin ! Les sœurs de Sapho, ce seraient ces filles mystérieuses, aux yeux troublants et aux poses perverses, dévorées du mal qu'elles répandent, que représentaient les brutales ébauches de Constantin Guys. Une banale rencontre de quartier latin aboutit à cette liaison effroyable. Que d'existences gâtées pour n'être pas resté en état de veille et de combativité ! Et ces jeunes arrivistes qui se vantent d'éviter l'amour en s'adressant à la femme anonyme, eux non plus ne se doutent pas tout d'abord qu'ils détruisent en eux-mêmes la fraîcheur du cœur,

qu'ils altèrent les sources de la joie quand ce ne sont pas les sources de la vie, et qu'ils se vouent désormais à l'inquiétude d'une sensualité corrompue. Jean Gaussin lâché, rendu à la liberté par Sapho pitoyable, lasse ou méprisante, n'est plus qu'une loque humaine. Comme le forçat que va retrouver sa maîtresse, il restera marqué au fer rouge.

Rabelais se révoltait à la seule pensée que des pères et mères fussent exposés à donner « leurs tant belles, délicates, riches et saines filles, lesquelles tant chèrement avaient nourries en tout exercice vertueux, avaient disciplinées en toute honnêteté » à « un inconnu, étranger, barbare, mâtin, tout pourri, chancreux, cadavéreux, pauvre, malheureux ». Or, c'est là un drame journalier. Que de mariages sont ainsi contractés, dans les grandes villes, sur des renseignements imprécis et toujours favorables ! Et que de jeunes filles ignorantes se heurtèrent, sans le savoir, à des souvenirs avilissants ! La vie est bien compliquée et pleine d'injustices et d'ignominies, quand on se met à y songer. Et il est même surprenant que de tant de causes de tristesse et de ruine elle parvienne à tirer un ordre passable. La nature aide à réparer ce qu'elle-même a compromis. Elle est prête à travailler, si l'on sait l'utiliser, dans le sens de l'ordre et de la santé. Et c'est à quoi aide merveilleusement la force religieuse.

La pièce qu'Alphonse Daudet tira de *Sapho* avec la collaboration d'Adolphe Belot, et qui reçoit aujourd'hui la consécration de la Comédie-Française, a surtout le mérite de rappeler le roman, de l'évoquer, de le restituer à notre mémoire. On

y retrouve des phrases, des mots, le style. Mais elle se heurte à une difficulté presque insurmontable qui est l'analyse sans monotonie de l'amour charnel réduit à lui-même, c'est-à-dire privé d'estime et de tendresse et même tirant de cet isolement une sorte d'exaspération dans le mépris. De cette difficulté, le roman avait réussi à triompher parce qu'il joignait, au cas de Jean Gaussin et de Fanny Legrand, l'étude d'autres cas semblables qui renforçaient le motif principal et qui sont à peine esquissés dans le drame dont ils auraient rompu l'unité, parce qu'il y ajoutait toute une fresque de vie contemporaine, et parce que la liberté même d'analyse qu'autorise le roman lui permettait de descendre plus avant dans ces bas-fonds du cœur humain. L'impression dans *Sapho*-roman va grandissant ; dans *Sapho*-pièce elle va en s'affaiblissant.

Au premier acte, l'oncle Césaire et la tante Divonne installent Jean Gaussin dans son petit appartement d'étudiant. Ils le gâtent de leurs soins et de leur tendresse, ils ne le durcissent pas pour la lutte quotidienne, ils le préparent, les braves gens ! à toutes les faiblesses où il cherchera cette atmosphère familiale à quoi on l'aura trop accoutumé. A peine seront-ils repartis pour leur Midi que Fanny Legrand fera son apparition, et elle restera, et elle s'installera dans leurs meubles. C'est bien tôt, et là encore on surprend cette infériorité du théâtre qui oblige à des raccourcis sans nuances. Encore le théâtre des romanciers est-il toujours, ou presque toujours, plus chargé d'analyse et de détails humains, plus riche de caractères que le théâtre de nos professionnels : l'habileté

scénique n'est qu'un moyen ; réduite à elle-même, elle est peu de chose. Les classiques qui la possédaient s'en servaient excellemment pour permettre à leurs tragédies la poursuite directe des vies intérieures et des conflits moraux. L'art du théâtre, ainsi compris, devient le premier de tous : dans un cadre étroit et fixe il résume les passions. Mais il est plus volontiers le dernier, quand il préfère les cris aux raisons et les gestes aux explications. Pourvu que ça remue, que ça grouille, que ça marche, il est satisfait. Or l'action n'est pas toujours extérieure, ou, du moins, elle se prépare en dedans. Et l'art, comme une lampe, doit éclairer les replis secrets du cœur, où, déjà, par avance, elle s'accomplit.

Dès le second acte, la situation est posée de telle sorte qu'elle ne pourra que se répéter indéfiniment. Dans la guinguette de banlieue où Jean Gaussin a conduit la maîtresse avec laquelle il vit depuis un an et dont il ne sait rien que le corps, il est mis brusquement en face de tout le passé fangeux de cette femme. Il veut s'échapper d'elle, et il lui revient. On comprend ce qui le ramène. C'est déjà la dégringolade et c'est à peine s'il se défend. Le beau gars de Provence libre, insouciant, gai, dont les parents se saignent pour l'entretenir à Paris et qu'une saine jeune fille attend, accepte les pires affronts, les plus odieuses promiscuités. Fanny lui a amené le fils d'un de ses anciens amants condamné au bagne ; elle lui amène un cocher ivrogne qui est son père ; il doit subir jusqu'aux familiarités de la bonne qui vit avec la maîtresse sur un pied d'égalité. Voilà l'intérieur qu'elle lui a fait. C'est le sinistre collage. Et quand

il veut s'en échapper, elle le poursuit, elle le rejoint : c'est la grande scène du roman où, dans la forêt, elle brâme comme une bête à l'agonie, scène qui, au théâtre, semble atténuée. Au dernier acte, il est venu la retrouver, mais c'est elle qui ne veut plus de cette existence-là où deux êtres dissociés et qui s'abhorrent ne sont plus unis que par de courts spasmes, et elle le laisse endormi, amolli, avili, pour s'en aller rejoindre un amant qui, sorti du bagne, ne pourra pas du moins la mépriser.

A partir du deuxième acte on n'attend plus de *Sapho* une impression neuve. La faiblesse de Jean Gaussin paraît définitive : on n'espère plus de sa part un effort de reprise, une force libératrice. Le roman, lui, apporte à chaque page sa frémissante vérité. Notre théâtre, plus sommaire, réclame des protagonistes plus tranchés. Il se plaît aux héros ou aux scélérats. Il fait une grande consommation de gredins. Or Jean Gaussin appartient à l'humanité moyenne. Il n'est ni meilleur ni pire que la plupart des hommes, et c'est bien cela qui est douloureux. Fanny Legrand n'est pas, non plus, une criminelle, pas même une hystérique comme c'est la mode. Elle a beaucoup roulé, elle se raccroche où elle peut contre le flot qui l'entraîne, elle voudrait bien trouver quelque part un peu de sécurité. Quand elle tient son homme, elle s'y cramponne. Et, pour défendre sa proie, elle fait arme de tout, je veux dire de tout son corps. Cette vague d'amertume qui déferle à travers le roman, au théâtre on en aperçoit plutôt le triste balancement régulier que le rythme large et pathétique.

Mlle Sorel compose avec trop d'artifice le rôle

de cette Fanny Legrand, dont elle ne montre pas assez la spontanéité première recouverte par l'habitude du mensonge et par le vice. M. Grand donne de la chaleur aux plaintes douloureuses de Jean Gaussin vaincu.

II

L'homme politique jouit au théâtre, comme à la ville, d'une considération restreinte. Qu'il s'appelle Numa Roumestan, Rabagas ou Leveau, qu'on le retrouve, un peu plus tard, dans *l'Engrenage* de M. Brieux, dans *la Vie publique* de M. Fabre, ou dans *le Roi* de MM. de Flers, de Caillavet et Arène, il est infailliblement méprisé ou ridiculisé pour le contraste que ne manquent pas de présenter avec les intérêts et la grandeur du pays sa légèreté, son incompétence, sa vanité. Notre démocratie n'a pas l'estime de la littérature.

Une même horreur pour ce type de politicien a réuni deux écrivains fort différents, MM. Paul Bourget et André Beaunier, dans une œuvre commune, *la Crise*, qu'a jouée le théâtre de la Porte-Saint-Martin. M. Paul Bourget, au cours de la vaste enquête sur la vie contemporaine qu'il a entreprise dans ses romans et ses pièces, a plusieurs fois rencontré nos nouvelles majestés tirées à six cents exemplaires. Jusque dans ses essais, il a demandé aux leçons de l'histoire la démonstration de leur influence néfaste. Ainsi l'on trouvera au second volume de ses *Pages de*

critique et de doctrine, si puissantes et si pleines, un portrait en trente ou quarante lignes de Gambetta, qui est, en même temps qu'un jugement sévère, tout un traité de politique vivante. Et dans un article du *Matin*, qui pourrait servir de préface à *la Crise*, il peint l'arriviste moderne qui exploite les suffrages populaires :

Le politicien est une variété de l'ambitieux, récente chez nous, mais très ancienne ailleurs. Aristophane en avait buriné déjà la physionomie avec une telle vigueur de ressemblance que *les Chevaliers* sont encore vrais aujourd'hui. Molière, lui, n'a pas une seule figure d'ambitieux politique dans sa galerie. C'est que, dans les sociétés hiérarchisées, le recrutement de l'ambitieux est beaucoup plus resserré ! Il ne donne guère naissance qu'à deux personnages : l'homme supérieur, Richelieu, Mazarin, Colbert, ou l'intrigant, tel ce Lauzun, qui épousa la Grande Mademoiselle et dont Saint-Simon nous a laissé une si admirable peinture. Or l'intrigant, à une certaine profondeur, n'est pas un personnage comique ; il est sinistre. Molière l'a bien vu. La pièce où il a dressé cette figure s'appelle *Tartufe*, et c'est presque une tragédie.

Imaginez Tartufe de nos jours. Je veux dire l'ambitieux de basse espèce, vaniteux et souple, énergique et jouisseur. Ce gros garçon à fort tempérament ira-t-il s'imposer la pénible simulation d'une vie extérieurement mortifiée? Non. Ce qu'il veut, c'est la fortune, c'est que « la maison soit à lui ». Les clés n'en sont plus à la sacristie ; elles sont dans la poche de l'électeur. Du jour où cette évidence est reconnue par une grande quantité de jeunes bacheliers, qui n'ont qu'un avenir de petits basochiens, de petits médicastres, de petits professeurs, de petits négociants, de petits propriétaires, et qui se sentent l'audace et des appétits, le politicien est né.

Cependant M. Paul Bourget, dans ses romans ou ses drames, préfère peindre des conflits d'idées plutôt que des batailles d'intérêts. Il prend de

plus haut les grands débats contemporains, et aux adversaires de ses convictions il n'hésite pas à attribuer la sincérité, la bonne foi, la beauté même du caractère (ex. Monneron dans *l'Étape*, Darras dans *Un Divorce*, Portal dans *le Tribun*), car il lui suffit que les institutions soient mauvaises ou les idées fausses pour la rigueur de ses démonstrations. Un cerveau qui pense de travers lui paraît plus dangereux qu'un cœur faible ou cupide. Portal, président du Conseil, est un parfait honnête homme. Il porte en lui la tare d'une théorie individualiste qui est inévitablement contraire au bien de l'État comme à la solidité de la famille. Il fera donc à son propre foyer l'expérience de son erreur. Là est l'originalité de M. Paul Bourget romancier et dramaturge, depuis qu'il a abordé avec *le Disciple* et *l'Étape* les études sociales, ou plutôt la répercussion des doctrines sur la vie pratique.

M. André Beaunier, au contraire, a surpris le politicien dans sa vie ordinaire. Journaliste, il a pu relever, au jour le jour, ses habitudes, ses convoitises, ses combinaisons. Non qu'il ne soit attiré, lui aussi, par les idées générales : n'a-t-il pas renouvelé le roman philosophique avec *Picrate et Siméon*, *le Roi Tobol*, *l'Homme qui a perdu son moi?* Et le roman philosophique le doit délasser de la polémique quotidienne. Dans cette polémique, son arme favorite est l'ironie. Il aime à se moquer de l'adversaire, à souligner ses sottises. Il se plaît à dégonfler les outres dont M. Bourget analyse les gaz délétères pour en révéler la formule, et il vient précisément de publier sous ce titre : *Les plus détestables bonshommes*, une série de portraits fort

vifs de nos anarchistes contemporains : « Si l'on examine aujourd'hui notre pays, écrit-il dans la préface, on le dirait livré à une bande ; c'est à peu près la vérité. On dirait qu'il a été conquis par des gens qui, désormais, s'en donnent à cœur-joie. Qu'on les regarde travailler : ils désorganisent tout, les services publics, la force nationale et jusqu'à la conscience des individus. »

Ravardin, protagoniste de *la Crise*, ferait partie de cette bande. Toute la pièce le vise. *La Crise*, c'est l'étude du politicien corrompu dans sa vie privée par les habitudes de sa vie publique. Rien ne préparait Ravardin à gouverner un grand pays. Avocat brillant dans quelque département du Midi, il s'est orienté, dès ses premiers succès oratoires, vers la carrière parlementaire. Il s'est plié aux mille nécessités, aux mille petites lâchetés qu'exige le succès, épiant d'où venait le vent, flattant le pouvoir, promettant sans cesse. Un caractère se dégrade bientôt dans cette cuisine des ambitions provinciales. Mais le voilà à la Chambre. Cette fois, il va pouvoir aller de l'avant, donner sa mesure, étudier les intérêts généraux, s'élever jusqu'à la conception d'une politique nationale. Allons donc ! A la Chambre, c'est pire. On est plus rapproché de l'assiette, il s'agit d'y prendre les meilleurs morceaux. Et c'est la curée, curée des groupes et des sous-groupes qui veulent être représentés dans les combinaisons ministérielles, curée de tous ces nouveaux carnassiers aux dents longues. Sous les discussions générales se dissimulent les jalousies et les haines de tous ces appétits déchaînés. Sans cesse, il faudra manœuvrer pour obtenir les voix des uns ou des autres, pour

se maintenir par la lutte entre les uns et les autres. Quand aura-t-on le temps de songer sérieusement à la France? L'esprit s'use, se rapetisse, se racornit à se préoccuper des intrigues de couloir, à satisfaire les exigences de ses partisans, à les amadouer, à les retenir. Et Ravardin, qui a renversé un ministère par mégarde, va devenir président du Conseil. Quel homme d'État pourra-t-il faire?

Cependant ce Ravardin n'est pas le malfaiteur que vous pourriez imaginer. Il lui faudrait, pour cela, certaine grandeur dans le mal dont il est dépourvu. Ravardin est un inconscient. Il a des qualités, il est actif, entreprenant, débrouillard, bon garçon, beau parleur, prompt à l'attaque et à la riposte, toujours plein de ressources, calme et gai. Il est même dangereux, car on se lierait avec lui aisément. Mais voilà : il ne commande plus sa destinée, il la suit, et elle le conduit à un poste qu'il n'aurait jamais dû occuper, auquel il n'est pas préparé, où il apporte les habitudes d'esprit qu'il avait au Café du Commerce, dans sa ville natale. Il a intrigué, il n'a pas étudié. Et il n'étudiera jamais. Il devra prendre des décisions qui intéressent l'avenir, la durée du pays, et il ignore le passé, l'histoire, la diplomatie, tout l'ensemble de cette expérience sociale qui ne permet pas à un gouvernement de s'écarter sans péril de certaines solutions. Il y a disproportion, et disproportion absolue, entre sa situation et son éducation politique. Or, son éducation politique est celle de toute la Chambre, à deux ou trois exceptions près. Mais il n'y songe pas une minute, il ne s'en doute pas, il a toutes les ambitions : en démocratie, chacun se croit apte à tout.

Ravardin ne se montrera pas autrement dans la vie privée que dans la vie publique. Son cœur même sera livré aux petites combinaisons. Il ne comprendra pas mieux l'amour que l'État, et quand il faudrait abandonner décidément la mesquinerie des solutions précaires et illusoires pour s'élever jusqu'à la simple intelligence de la tendresse, il ne saura pas, il ne pourra pas. « Il a perdu tout scrupule dans le choix des moyens, et sa délicatesse, quand il en a, n'est plus que de la subtilité. S'il est resté un beau diseur, son éloquence — car il peut en avoir — ne fait que déguiser l'égoïsme le plus brutal. Cependant cet homme est amoureux. Sera-t-il ramené, par ce sentiment, aux vertus qu'il a passé son existence à détruire en lui, à la sincérité, à la simplicité, au sacrifice? Ou bien aimera-t-il avec tout le frelaté de sa nature, mentant sans cesse à cette femme à laquelle il est pourtant attaché passionnément, jouant la comédie avec des émotions qu'il éprouve néanmoins, cabotin de lui-même, si l'on peut dire, adultérant sans cesse ses désirs, ses regrets, ses colères, par le vice profond de son charlatanisme et de sa ruse, de son utilitarisme et de son bluff? Et quel martyre pour la femme qui, s'étant prise aux belles attitudes, découvre la perversion morale et sentimentale de ce défenseur d'idées généreuses (1) !... » *La Crise*, c'est le drame de ce martyre et de cette découverte.

Seulement, ce Ravardin dévastateur est plus plaisant que terrible. Il est plein d'entrain et de vie et son inconscience est cocasse. De sorte que

(1) Paul Bourget : article du *Matin*.

la pièce, qui oscille entre le drame et la comédie, a penché vers la comédie. Le jeu de M. Huguenet, dont les mines sont très divertissantes, n'y est pas étranger. Et je crains que nous ne plaignions pas assez Mme Prieur et l'État qui sont les deux victimes de ce parvenu sans vergogne. Claire Prieur est la maîtresse de Ravardin. Elle est veuve et son nom fut jadis mêlé à une aventure qui fit quelque bruit : un de ses adorateurs fut tué en duel par son mari. Elle était irréprochable, mais n'a pu empêcher les calomnies. Elle atteint la quarantaine, et elle est avide de considération, de calme, de paix. Elle voudrait vieillir dans le repos, à son foyer. Elle demande donc à Ravardin de l'épouser. Mais elle choisit bien mal son moment : Ravardin vient de renverser le ministère, et il est chargé d'en constituer un nouveau. Aussi Ravardin éludera-t-il la proposition. Il ne songe qu'à lui, et ce n'est pas l'heure de réveiller les anciens racontars en épousant Claire Prieur. Pas d'histoires de femmes ! La détresse, la tristesse de son amie, il n'y voit qu'un caprice intempestif. On ne s'explique pas très bien la liaison de Ravardin et de Mme Prieur. Tant d'incompatibilité d'humeur les sépare ! Mais le brio de Ravardin a pu séduire cette femme tragique. Et sans doute il aura joué auprès d'elle, comme auprès de ses électeurs, la comédie de la magnanimité, des causes justes à défendre. Mais elle a mis bien du temps à le connaître.

Un autre homme politique fréquente le salon de Claire Prieur dont il s'est épris, et c'est Laurent Bernard. Laurent Bernard appartient à une autre catégorie, un peu plus rare, mais vaut-elle mieux?

Il est profondément détaché, il ne croit à rien, et ses convictions sont celles de ses électeurs. Avant de voter il regarde dans sa circonscription. Ce sceptique a d'ailleurs un cœur ardent et sensible. Il n'est pas très fier de son métier. Il se tire d'un rôle aussi peu séduisant par de l'esprit. L'amour va le transformer. Il a deviné l'agonie de Mme Prieur, il brûle de donner à cette vie bouleversée l'appui qui lui manque. Et Claire, touchée d'une passion si fraîche, si complète, se sent inclinée vers lui. Ravardin a bientôt découvert ces sympathies. Et, pour détacher Bernard, il invente une combinaison, un truc qu'il croit infaillible. Il lui offre un ministère, à la condition qu'il n'épousera pas une femme dont le nom a fait tant de bruit. Il ne s'aperçoit pas de tout ce qu'il y a de flétrissant dans un tel marchandage, et il est stupéfait quand Bernard préfère son amour à son ambition. Il s'emporte même, et la scène, très habilement menée entre les deux hommes, finit par un échange de témoins.

Le duel a eu lieu. Ravardin en revient souriant. Il a tiré en l'air, et il a failli être atteint par la balle de Bernard. Mais cette aventure le rajeunit. En somme, il s'est battu pour une femme, une femme qu'il avait insultée. Cela le rend plein d'indulgence pour elle, et c'est lui qui l'épousera. Aussi bien, cet épisode romanesque — un duel le jour même où l'on fonde un cabinet — sert-il sa popularité. Seulement, cette fois, Claire refuse. Ravardin jaloux obligera les deux amoureux à se démasquer. Il feint de s'immoler à leur amour, et il veut lui-même les unir. Déjà il a pris la main de

Bernard, lorsque Claire, révoltée, l'arrête. Elle livre elle-même son secret : elle a été la maîtresse de cet homme. — Je le savais, dit Bernard. Il l'aime assez pour vouloir la libérer de cette chaîne indigne.

La pièce est curieuse, vivante, intéressante, mais un peu déconcertante. La collaboration de MM. Bourget et Beaunier est plutôt juxtaposée que fondue. Ravardin, qui est un drôle, ne nous paraît que drôle. Et Claire Prieur, toute chargée de la sombre passion de ses quarante ans en détresse, ne nous émeut pas jusqu'au cœur. Pourquoi? Parce que ni Ravardin ni Bernard ne nous sont sympathiques. Je ne crois pas à la nécessité au théâtre du personnage sympathique. Mais une erreur trop grave du cœur qui se donne suspend aussitôt l'émotion. Cette femme qui, si tragiquement, aspire à la paix, ce politicien gâté par le milieu mesquin où il a opéré ses maquignonnages, leur rencontre, leur union, leur clairvoyance tardive, leurs tourments, c'était un sujet cruel. On est surpris qu'il soit aimable. On prend plaisir aux mots, aux traits qui visent le régime. Et ce cœur qui agonise, ce pays qu'on exploite, on ne s'aperçoit qu'ils sont l'enjeu de la partie, qu'après s'être copieusement intéressé et amusé.

M. Huguenet montre à merveille l'inconscience épanouie de Ravardin. Je crois même qu'il l'exagère et qu'il fausse un peu le caractère en forçant le côté comique. Mme Hading est émouvante et saccadée dans le rôle de Claire Prieur, et M. Gauthier spirituel et éloquent tour à tour dans celui de Bernard.

***

Au sortir de *la Crise*, j'ai lu *l'Envers du décor*, le dernier ouvrage de M. Paul Bourget.

Au fond de la galerie Doria-Pamphili, à Rome, lorsqu'on tombe en arrêt devant l'étonnant portrait du pape Innocent par Velasquez, même après les fresques de Michel-Ange et les loges de Raphaël, on comprend qu'il a suffi parfois, à un artiste, d'un seul visage pour y montrer toute sa virtuosité, toute sa force, sinon son rêve de la vie.

Cet art du portrait, il semble qu'il n'atteint son maximum de puissance que s'il représente des vieillards ou des ambitieux. Il lui faut la profondeur des longs passés ou l'intensité des suprêmes convoitises. Avec leurs amours à qui, malgré toutes les douleurs, la jeunesse reste encore, des jeunes femmes, des jeunes gens, cela ne remue pas l'arrière-fond de la tristesse ou de la frénésie humaines. Ils contenteront un Van Dyck ou l'élégante et superficielle école des peintres anglais, mais pas un Rembrandt, un Titien ni un Velasquez. Le *Portrait d'homme*, c'est l'irrésistible attrait que subissent les maîtres quand leur carrière avance et que, volontairement ou en grondant, ils cessent de placer l'amour au premier plan et l'obligent à s'aligner dans l'ordre.

M. Paul Bourget semble subir cet attrait. *L'Émigré*, *le Tribun* sont ainsi des portraits d'hommes. Et, dans *l'Envers du décor*, ce sont encore deux portraits qu'on aperçoit en pleine lumière. Quel art que celui du roman qui, fixant

la vie si mobile, y ajoute les trésors de l'érudition, de l'expérience, de toute une culture acquise, non seulement dans les livres, mais par les voyages et par l'exercice constant d'un regard exercé ! Lisez, de ce point de vue, le début de *les Dieux ont soif*, de M. Anatole France, ou, dans *l'Envers du décor*, le portrait du duc de Colombières et celui de M. Moreau-Janville, et vous comprendrez ce qu'un tel art exige de savante orfèvrerie.

Le duc de Colombières est le descendant d'une race guerrière. De l'un de ses ancêtres, Saint-Simon aurait dit qu'il était *un homme obscur, frénétique et débauché*. Il a hérité des violences ancestrales dans la vie moderne où il est emprisonné, et, comme elle ne lui offre aucune occasion de rachat, il est descendu peu à peu dans la dégradation. Pourtant, le respect de cette race subsiste en lui. Il ressemble à ces fauves qui tournent dans leur cage étroite, la tête basse, sans rien voir. Ce sont de pauvres bêtes de ménagerie, presque des descentes de lit inoffensives. Mais, parfois, ils se redressent, ils fixent un spectateur, à qui la lueur féroce de leurs yeux donne un tremblement. L'animal libre et terrible, qui, de sa mâchoire, broie et tue, s'est révélé une seconde.

Moreau-Janville est plus complet. On l'avait vu dans une scène unique du *Tribun*, tenant tête à Portal après l'accusation de concussion, déplorant que, pour remplir son rôle et armer son pays, un grand industriel dût aujourd'hui s'assurer des concours parlementaires. Nous le retrouvons ici, non plus esquissé, mais achevé, avec sa biographie, son passé, sa volonté de durer. Moreau-Janville, c'est le nouveau féodal, le fondateur ou le continua-

teur de quelque grande entreprise. Il a le droit de dire : « Ma maison », car il est un chef. Son fils est deux fois son fils, puisqu'il sera le successeur de son œuvre. Et voyez-le se dévoiler dans toute sa grandeur, rien que dans cette scène où il regarde travailler son fils André et lit à haute voix le sujet de composition qui a été donné à l'élève : — Que pensez-vous de cette réflexion de La Bruyère : *L'on ne se rend point sur le désir de posséder et de s'agrandir. La bile gagne et la mort approche qu'avec un visage flétri et des jambes déjà faibles l'on dit : Ma fortune, mon établissement.* Tout, dans cette phrase du célèbre moraliste, semble le viser et l'atteindre. Oui, la bile le gagne et la mort le menace. Ne la provoque-t-il pas par ses excès de travail? Et, au lieu de jouir de sa colossale fortune, ou de penser à ses jours condamnés, il ne se rend point, il ne songe pas à se rendre sur le désir de s'agrandir. Mais, d'un coup, il remet en place la question mal posée. Ici je cite, car le passage est magnifique :

« La Bruyère n'avait pas d'enfants, fit-il : ça se voit. On ne dit pas : Ma fortune, mon établissement ; on dit : La fortune que je laisserai à mon fils, l'établissement que je lui transmettrai et qu'il continuera. On dit : Mon héritage ! Pour un père, c'est le plus beau mot de la langue... »

Ainsi rétablit-il, en face de la mort qui paralyserait toute marche en avant, la continuité terrestre, cette première forme de l'immortalité. Le mot *héritage* prend tout son sens, qu'il s'agisse d'un royaume ou d'un champ. On ne travaille pas pour s'agrandir soi-même, mais pour durer. C'est la force de la famille. Un peuple n'est pas une assem-

blée de célibataires. Et M. Bourget, qui intervient si rarement dans ses propres ouvrages, qui a toujours prôné pour l'écrivain la nécessité de la vision objective, ne peut se tenir cette fois d'ajouter, tant il est pris lui-même aux entrailles : « Qu'il faille ou non le réglementer, le besoin de se survivre dans ses propriétés, dans ses œuvres, ou par quelqu'un de son sang, reste une des plus belles choses humaines. »

Le réglementer, c'est une allusion à l'interdiction prononcée par l'ancien régime contre la continuation du commerce, de la finance, de l'industrie chez une famille anoblie. Elle devait alors se consacrer au service de l'État. Ainsi l'hypertrophie du capital était-elle empêchée.

Dans tous les derniers ouvrages de M. Paul Bourget, cette préoccupation de la race se retrouve. Il a renoncé, semble-t-il, aux analyses de femmes, il est sans pitié pour les passions qui détruisent ou diminuent ; toutes nos anarchies sociales ou sentimentales trouvent en lui un ennemi.

A mesure qu'un plus grand nombre de femmes écrivent, on aperçoit mieux les différences de sensibilité qui les séparent des hommes. On veut voir en elles des rivales. Débat absurde, qui n'a même pas de raison d'être. Elles visent au cœur, non à la tête, et quand elles l'ont touché, elles teignent de son sang les plus merveilleuses broderies. Elles ne font pas le tour de la cité, elles ne voient pas les édifices qui montent ou s'écroulent. Les pierres ne les intéressent pas. Elles ne remuent pas ces moellons. Il leur suffit d'avoir rencontré dans la vie la souffrance, la volupté, le sacrifice. Il y a des œuvres de mâles, il y a des

romans de mâles, il y a une littérature de mâles.

On la voudrait aujourd'hui plus riche. Le goût du théâtre, l'adresse de la facture, une sorte de romanesque mondain la paralysent. Hors Paris, des œuvres s'élaborent, moins dispersées, plus solides, comme *Monsieur des Lourdines*, de M. Alphonse de Chateaubriand, ou plus chargées de mysticité, comme *Hélène Sorbiers*, de M. Louis Mercier. Ce qu'on attend de la jeunesse, en littérature, ne serait-ce pas l'équivalent, en insolente audace, en puissance résistante, en gaieté et crânerie françaises, d'un Chavez passant les Alpes, d'un Beaumont apparaissant au-dessus du Vatican et planant sur la Ville, d'un Védrines prêt à rire quand, transi de froid et de fatigue, il atterrit à Madrid?...

III

Vous rappellerai-je le fameux sonnet de Ronsard sur Hélène?

Il ne faut s'ébahir, disaient ces bons vieillards,
Dessus le mur Troyen, voyant passer Hélène,
Si pour telle beauté nous souffrons tant de peine,
Notre mal ne vaut pas un seul de ses regards.

Toutefois il vaut mieux, pour n'irriter point Mars,
La rendre à son époux afin qu'il la remmène,
Que voir de tant de sang notre campagne pleine,
Notre havre gagné, l'assaut à nos remparts.

Pères, il ne fallait à qui la force tremble,
Par un mauvais conseil les jeunes retarder,
Mais et jeunes et vieux, vous deviez tous ensemble

Pour Elle corps et biens et ville hasarder.
Ménélas fut bien sage et Pâris, ce me semble,
L'un de la demander, l'autre de la garder.

C'est l'Hélène de l'*Iliade* qu'Hector même, le fidèle mari d'Andromaque, traitait avec douceur et amitié. A cette Hélène-là nos poètes ont sacrifié l'Hélène de l'*Odyssée* qu'ils ont mal comprise et raillée. Par une simplicité un peu enfantine, ils auraient souhaité qu'elle mourût d'amour, ainsi que ses sœurs futures, Juliette et Ysolde, mieux informées des préférences romanesques de la littérature. Ils ne lui pardonnent pas d'avoir survécu à la destruction de Troie et à la mort de Pâris. Et parce qu'elle est rentrée tranquillement dans sa maison, ils se sont mis à la persécuter ou à la chansonner. Après tant d'orages, on ne lui permet plus de rechercher la paix, et pour un peu l'on crierait au scandale quand elle ose parler, presque avec indifférence, de la guerre meurtrière que sa beauté déchaîna. Au présent elle immole le passé, sans hésiter : « Depuis longtemps, dit-elle aux convives de Ménélas, je nourrissais le désir de retourner dans ma demeure, et j'expiais chaque jour par des larmes la faute où Vénus me précipita lorsqu'elle m'entraîna dans cette ville funeste, m'arrachant à ma terre natale, à ma fille, à ma maison, et à mon époux si digne de mon amour... » S'il m'est permis de me citer, Hélène, ai-je écrit dans *la Neige sur les pas*, « n'est jamais en état de révolte contre la vie. Hélène oublie quand il est nécessaire d'oublier. Hélène est femme ».

M. Émile Verhaeren, dans *Hélène de Sparte*, a traité du retour d'Hélène, mais il l'a fait en poète romantique qui exige de la fatalité qu'elle soit

continue, tandis que les Grecs attribuaient à la passion un caractère sacré, mais passager et guérissable. Sa tragédie ressemble aux *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, qui introduisit de la barbarie jusque dans sa traduction littérale d'Homère. Elle est superbe, violente et un peu grossière. M. Émile Verhaeren est un poète véhément et désordonné, d'une couleur très riche qui rappelle la somptueuse palette des peintres flamands, d'un Jordaëns, sinon d'un Rubens. Il a chanté les *Villes tentaculaires* et les *Campagnes hallucinées* dans un rythme tumultueux qui roule, comme un fleuve débordé, les débris des forêts et ceux des étables, pêle-mêle. Du progrès même il a voulu tirer un élément de lyrisme et il s'est mis à le célébrer avec une sauvagerie extrême. Cette sauvagerie ne manque pas à son *Hélène.* Elle est accentuée par les décors de M. Léon Bakst, qui, attiré par l'antiquité, a voulu sans doute remonter jusqu'à l'âge des cavernes. On s'attendrait à voir sortir de ses grottes des troglodytes. C'est grand dommage qu'un tel décorateur manque de la première qualité qui est l'appropriation, car il en possède beaucoup d'autres, le relief et la simplification des lignes, le sens des fonds sur lesquels ressortent les costumes. Les allées et venues des personnages, leurs gestes, leurs poses font de la scène un tableau changeant qui serait plein d'harmonie sans ces inutiles murailles cyclopéennes.

Le peuple attend Hélène et Ménélas. On signale le vaisseau qui les doit ramener dans la patrie. Et bergers, vignerons, femmes, enfants se précipitent vers les portes pour assister à l'arrivée. Mme Isadora Duncan, sur de la musique de

Gluck, annonçait, toute seule, avec plus d'allégresse et d'enthousiasme que toute cette foule, le glorieux retour de la flotte grecque. Le peuple a quelque peu oublié son roi et sa reine retenus au rivage troyen. Gouverné par Pollux qui fut chargé de l'intérim, il n'a eu qu'à se louer de cette substitution, et il cherche surtout un spectacle. Pollux, astucieux, l'excite à la joie. Il regrette le pouvoir, mais il saura ruser pour le reprendre. Dans ces transports collectifs, seuls Castor et Électre demeurent hostiles : la beauté d'Hélène, à l'avance, les torture. Castor se sent déjà incestueux :

Hélène est, à mes yeux, non ma sœur, mais la femme
Dont l'Europe et l'Asie ont respiré la chair ;
Celle qui dominait et les villes en flamme
Et les orages noirs qui dévastaient la mer ;
Celle que j'aime avec démence et avec rage
Et d'un amour si brusque, et si rouge, et si fort
Que j'exulte à sentir le feu qui me ravage
Jusqu'en ses os et ses moelles brûler mon corps.
. . . .
Elle appartient au monde avant d'être à personne :
Sa gloire et sa beauté sont le terrible enjeu
Sur la terre qui bat, sous le ciel qui frissonne,
Des batailles des rois et des hommes entre eux.
Elle est à qui l'enlève et la possède et l'aime...

Ainsi Hélène, qui se croit délivrée de Vénus, est déjà convoitée et menacée. Elle n'a pas droit au repos. Elle n'appartient ni à son mari, ni à elle-même, elle appartient au désir universel et à la littérature. Partout où elle passe, il faut qu'elle déchaîne la haine et le crime qui se cachent sous le nom d'amour. Pourtant elle n'a plus de jeunesse. Meurtrie, blessée, atteinte, elle a plus de

prestige encore. Elle a été aimée et ses amours passées la recouvrent d'un manteau royal. Elle doit ignorer l'âge, pourvu qu'elle ignore la paix. C'était cette paix qu'elle pensait retrouver pour toujours en posant ses pieds las sur la rive de la patrie. Une jeune fille lui avait souhaité la bienvenue avec plus de gentillesse que de délicatesse, en vers qui ne rappellent que de bien loin ceux de Ronsard (et Ronsard, d'un goût plus sûr, ne les eût pas mis sur les lèvres d'une jeune fille) :

Nos mères nous disaient, le soir, autour des feux,
En songeant aux splendeurs que votre corps déploie :
« Jamais vous ne verrez ce que virent nos yeux,
« Puisque l'Asie est loin, et qu'Hélène est à Troie. »

Vous voici revenue, ô reine, et nous voyons
Cette beauté dont nos mères gardaient mémoire
Vivre, marcher, sourire, et verser ses rayons
Sur Sparte, et nous illuminer avec sa gloire.

Et nos cœurs sont comblés et certe à notre tour,
Maintenant que nos yeux ont vu votre lumière,
Nous parlerons de vous à nos filles, un jour,
Comme en parlaient le soir, autour des feux, nos mères.

Hélène, en revenant, ne s'attendait peut-être pas à recueillir les félicitations des jeunes personnes. Les anciens, dont Ronsard s'inspirait, attribuaient aux vieillards grecs l'éloge attendri de la beauté d'Hélène. Quand on a vécu et quand le soir tombe, on comprend mieux le prix de la jeunesse et l'on est plein d'indulgence. Rien que par cette transposition, vous pouvez mesurer les différences de goût.

Hélène a dormi sous son toit, après tant d'années. Elle s'est réveillée, paisible auprès de Méné-

las. Elle a confiance, elle a découvert un bonheur qui ne trouble pas :

Ainsi donc, j'ai dormi pour la première fois,
Depuis vingt ans, calme et douce, dans ma demeure,
Sans la peur de la nuit, sans l'angoisse de l'heure,
Gardant mon triste corps pour toi seul et pour moi.
Je n'ai pas demandé si j'étais encor belle
Ni à tes yeux, ni à tes mains, ni à tes bras,
Et mon cœur, apaisé d'être à nouveau fidèle,
Goûtait l'ample douceur d'être tranquille et las.

Et un peu plus loin :

Si mon œil s'ouvre et s'offre à la lumière,
Je veux que ce soit vous, vous seul, grand ciel natal,
Qui l'exaltiez parfois de vos clartés plénières.
Oh ! ce soir frémissant et clair comme un cristal,
Vais-je y plonger mon corps, pour qu'il se rassérène !

Je choisis avec soin mes citations, et cependant ces vers roulent bien des scories. M. Verhaeren ignore la perfection. Il la remplace par une certaine chaleur éloquente et par un tressaillement continu du rythme qui ne sont pas sans beauté. Pourquoi dit-il de l'air qu'il est *frémissant*, quand il le compare ensuite à l'immobile cristal ? L'incohérence des images est le signe certain de la négligence.

A peine Ménélas s'est-il éloigné pour remplir ses travaux de roi, qu'Hélène va connaître le *danger d'avoir un corps* sur lequel continuent de s'acharner les désirs. Sa gloire amoureuse l'accompagne. Une femme dont les passions eurent tant de publicité, comment supporterait-on qu'elle prît sa retraite ? Mais M. Verhaeren s'est montré particulièrement cruel à son endroit. Il lui inflige deux

déclarations successives : or, l'une vient de Castor et l'autre d'Électre. Castor est le frère d'Hélène, et Électre est femme. La bonne Hélène, comme l'appelle Jules Lemaître, est poursuivie par le plus affreux guignon. Et voici qu'un poète belge se plaît à la placer dans des situations bizarres et pénibles. Il est vrai qu'il s'agit des Atrides, race désignée pour les plus rares infortunes. Hélène repousse avec indignation ces énergumènes. Mais Castor, que son incestueux amour rend fou furieux, ne craint pas d'égorger Ménélas. Pâris avait plus de ménagements : il se contentait de la femme et ne voulait point de mal au mari. Celui-ci dut, en mourant, le regretter. Ce n'était pas la peine de faire dix ans la guerre pour aboutir à ce résultat. Ménélas est d'ailleurs instantanément vengé par Électre qui immole Castor. Hélène, dégoûtée, implore la miséricorde divine. Depuis qu'elle est rentrée au foyer conjugal, on lui fait une vie insupportable. Jupiter, pitoyable, l'écoute et l'emporte aux cieux. Pourvu que l'Olympe la laisse tranquille !

Hélène de Sparte manque tout à fait d'ironie et même de mesure. Elle est bien éloignée de l'Hélène grecque, dont l'aisance est merveilleuse dans son rôle d'amante comme dans son rôle d'épouse et qui porte sa beauté avec tant d'humilité qu'on l'aime d'être si peu compliquée, si étonnée et si simple. M. Émile Verhaeren n'a pas trouvé un sujet à sa convenance, et c'est grand dommage. Ah ! s'il eût représenté des combats de barbares et des caractères rugueux et farouches, quel beau fracas de syllabes nous eussions entendu ! Il sait donner aux vers des contours nets et un riche

éclat. Lisez encore ceux-ci, les derniers que je citerai :

L'angoisse est nécessaire aux races qui sont fortes,
Et pour grandir encore il leur faut le danger.

Belle formule pour une génération ardente et conquérante. C'est pourquoi j'eusse aimé à louer davantage le drame de M. Verhaeren.

Le public s'est montré fort partial en appréciant l'interprétation d'*Hélène de Sparte*. Si M. de Max a recueilli tous les suffrages dans le rôle de Pollux qu'il déclame avec art, et même avec artifice, et de même M. Desjardins, plus calme, en Ménélas, n'a-t-on pas applaudi outre mesure Mme Sergines (Électre) qui vocifère sans gradations d'une belle voix emportée, tandis qu'on témoignait la plus vive hostilité à Mlle Ida Rubinstein, dont la voix rauque est, il est vrai, parfaitement incompréhensible? Mais, si l'on entend mal Mlle Rubinstein, c'est une joie curieuse et rare de la regarder. Elle a sans doute beaucoup étudié les poses, les attitudes, les gestes qu'aimaient à représenter les sculpteurs ou les peintres de la Renaissance italienne. Elle fait rêver des musées de Florence et de Sienne. Elle ose même ces mouvements contournés que Michel-Ange immobilisa dans le marbre. Sa souplesse savante multiplie les effets. Et l'on admire, quand elle se tait, cette Hélène peu grecque, cette Hélène élégante, effilée et maniérée qui interprète la vie comme une extraordinaire suite de tableaux vivants.

IV

La fantaisie déborde chez M. Sacha Guitry. Il est impossible de raconter ses pièces. Si on les raconte, le lecteur les déclare absurdes et se moque du critique qui a pu s'amuser à de telles billevesées. Or, *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet*, que donne la Comédie-Royale, est d'une étonnante force comique. C'est l'histoire — oh! je ne raconte pas! — d'un fils de famille qui veut entrer au théâtre malgré l'opposition de son père. Mais le père est complètement retourné dès qu'on l'assure qu'il pourra fréquenter les coulisses. Il devient aussitôt le plus chaud partisan de cette vocation artistique. Le père Mondoucet, c'est M. Cardinal. Il couve sa progéniture, il l'applaudit, il réclame qu'on allonge ses rôles, il tombe sur les camarades. M. Cardinal ne quitte plus l'enfant.

Sans doute, ce n'est qu'une esquisse, mais d'une verve endiablée. L'auteur aurait pu mieux approfondir son sujet. M. Cardinal serait devenu crampon, et le fils Mondoucet aurait vainement tenté de s'en débarrasser. Que sais-je, moi? L'imagination de M. Sacha Guitry est assez riche, mais il doit composer en allant et venant. Il se contente d'ébaucher des caractères, quand il pourrait aisément se rapprocher de la véritable comédie. Le charme de son comique, c'est la spontanéité, tandis qu'on nous fabrique aujourd'hui une sorte de comique mathématique rien que par le renverse-

ment des situations ordinaires. M. Tristan Bernard en a même tiré une formule de théâtre. Un bon cambrioleur, tendre et sentimental, et c'est *le Costaud des Epinettes.* Les maîtres serviteurs des domestiques, et voilà *On naît esclaves.* Un garçon de café millionnaire et contraint de rester en fonction, et c'est *le Petit café.* C'est presque une recette : il est vrai qu'il y a la manière de l'accommoder. C'est égal, je préfère à ce Tristan Bernard schématique et algébrique le Tristan Bernard qui écrivit *les Mémoires d'un jeune homme rangé, le Mari pacifique* et *Triplepatte* et composa — trois fois (et quatre dans *le Roman d'un mois d'été*) — pour notre plaisir le type de l'indécis, type qui se retrouve d'ailleurs fréquemment dans toute une école du roman contemporain où l'on voit les amoureux hésitants, scrupuleux, sans cesse occupés à tâter leur belle sensibilité, demeurer tout pantelants au seuil de l'amour jusqu'à ce que les amoureuses, moins irrésolues, viennent leur ouvrir la porte. On multiplie aujourd'hui les enquêtes sur la jeunesse. Il me semble qu'on eût trouvé d'assez piquants éléments d'étude sur les différentes générations rien qu'en suivant l'évolution de l'amant à travers notre roman et notre théâtre.

V

Les ballets seront peut-être le suprême degré d'un art dramatique qui de plus en plus se détourne de la vie intérieure et des conflits moraux.

Si le mouvement est la loi du théâtre, ils en offrent la cadence, et sous une forme plastique ne peuvent-ils pas contenir un motif de légende ou un symbole de philosophie? Ainsi deviendraient-ils l'occasion d'un retour à la beauté des formes et même, qui sait? à la pensée pure. Dans ce délicat *Amphisbène* de M. Henri de Régnier, qu'il faut lire en voyage pour en mieux goûter les images changeantes, il est une page qui plus tard figurera dans les anthologies, et c'est le ballet du patineur de Versailles. Le soir tombe sur l'étang en forme de croix du Grand Canal. Déjà le soleil a disparu, mais les roses du crépuscule jonchent encore la glace tandis que les bois s'assombrissent. Un dernier patineur s'obstine. « Seul, maintenant, il se livrait avec frénésie à son agile passe-temps. Il s'enivrait solitairement de vitesse et de mouvement et profitait éperdument des dernières minutes de clarté. Et toujours il allait, vertigineux et sûr, presque indistinct dans le crépuscule, où il n'était plus qu'une ombre errante et passionnée... On eût dit qu'il suivait à la piste une trace perdue et qu'il voulait à tout prix retrouver. Il semblait chercher à découvrir, sur cette glace perfide et polie, le nœud compliqué de quelque problème dont il inscrivait, en arabesques et en volutes, le mot énigmatique. Il l'encerclait de ses courbes souples. Tout à coup il paraissait avoir trouvé et filait en ligne droite sur un point imaginé. Puis il s'arrêtait, déçu, et repartait en grands élans désespérés. Soudain, il semblait savoir, mais sa conjecture le ramenait d'où il s'était élancé, et j'entendais dans le silence gémir le cri d'argent de ses patins. Et l'heure le pressait. Maintenant encore, il avait à ses talons le

divin talisman, mais, bientôt, quand la nuit serait tout à fait venue, il ne serait plus qu'un infirme piéton... Cet humble patineur n'était-il pas le symbole de l'âme humaine qui se cherche éperdument dans une autre ; ne figurait-il pas à mes yeux le tourment éternel de l'amour ? »

Avec un seul personnage et le décor de Versailles au soir tombant, M. de Régnier résume la course passionnée du désir. De quelles ressources ne disposera donc pas un maître de ballet ? La musique, les toiles de fond, le jeu des réflecteurs, les danseurs et les ballerines, et les costumes de tous les siècles, et la combinaison de tous les mouvements, sans compter l'ingéniosité des machinistes, en vérité il organise pour un spectacle d'un instant toutes les forces apparentes de la vie. Il serait donc inexcusable s'il ne parvenait à représenter les plus subtils rêves, et jusqu'à la philosophie un peu fuyante de M. Bergson. L'avenir de la métaphysique est sur la scène du Châtelet.

Des ballets que l'on y donne en ce moment, pour la *grande saison de Paris*, le moins heureux est celui de M. Reynaldo Hahn : *le Dieu bleu*. A son évocation de l'Inde, je préfère les descriptions de Loti, ou cette exposition d'Albert Besnard dont l'éclat et la virtuosité nous ramenaient aux plus beaux temps de la couleur : il y avait là, surtout, outre les *pleureuses* et les *danseuses de Jotpore*, deux petites toiles, une femme en rouge sur un chameau par un soir bleuâtre, une course de zébus sur un couchant de feu, pareille à la ruée des buffles dans je ne sais plus quel conte de Kipling, dont on avait l'impression que plus tard, dans bien des années, elles auraient cette jeunesse

immobile des œuvres d'art que le temps n'a pu toucher. Seule, la danse des souvenirs, sur un rythme si pur et qui faisait songer vaguement à Mozart, trouvait ce chemin du cœur que veulent prendre toutes nos créations et que si peu suivent jusqu'au bout.

L'Oiseau de feu de Stravinski, c'est l'éternelle aventure du prince errant qui délivre la princesse prisonnière. Un oiseau enchanté le secourra contre tous les maléfices, qui serviront de prétexte à la diversité des groupes et aux effets pittoresques. Là encore, il suffit d'un passage pour que le petit drame banal s'élargisse. La parole est-elle donc si peu de chose que, sur une poursuite qui rapproche ou éloigne deux êtres dont l'un hésite et se trouble tandis que l'autre se rend, un sentiment profond s'empare de nous et fasse à l'amour que sa joie isole une garde de respect? La princesse est descendue avec ses douze compagnes dans l'enclos où elles dansent avant le jour, et le prince est venu déranger leurs jeux. Ils se sont vus, ils sont attirés l'un vers l'autre. En vain les douze jeunes filles essaient-elles de les séparer, faisant autour de chacun d'eux un cercle qui se noue et se dénoue comme une tresse. Ils se rejoignent, ils se retrouvent sans cesse. Elle semble le fuir, mais elle revient. Elle se rapproche en se détournant. Il lui tend les bras, mais on dirait qu'il a peur. La jeunesse et la beauté qui sont en eux leur versent leur tourment délicieux et grave. Enfin elle s'appuie à lui, et les douze jeunes filles s'écartent, se couchent à terre, les regardent avec effroi. Cet amour qui n'est pas le leur les bouleverse à distance. Et ce baiser qui ne leur est pas destiné les brûle.

Mais le plaisir le plus vif de la soirée me vint du *Spectre de la Rose.* Songez donc : le texte est de Théophile Gautier, et la musique de Weber. Oh ! le texte n'est qu'une indication, mais une indication si poétique qu'elle peut tout inspirer et tout contenir. Une jeune fille rentre du bal ; très lasse, elle va s'endormir. Avant de fermer les yeux, elle presse contre ses narines la rose rouge qu'elle portait au corsage. Et voici que la rose rouge lui apparaît en songe. C'est un jeune homme qui danse — oh ! les bonds aériens et légers de ce danseur Nijinsky dont on dirait qu'il s'envole ! — et qui bientôt la contraint à danser. Elle danse, endormie, comme une somnambule, — et Mlle Karsavina mime à merveille cette valse automatique et hallucinée, — ou plutôt comme une de ces petites poupées qui tournent sur les boîtes à musique, tandis que soupire la voix grêle et câline de l'instrument. Quand la jeune fille se réveille, elle a un peu peur de son rêve, mais elle retrouve sa rose intacte. Elle est rassurée, mais elle regrette. Ce serait peu de chose sans doute, si la musique de Weber ne faisait entrer dans ce songe d'un soir de bal, comme un vent chargé de l'odeur des fleurs dans une chambre qui donnerait sur un jardin, le charme, la grandeur, la mélancolie de ses rythmes.

Théophile Gautier adorait les ballets. Il en a composé un grand nombre : *Giselle*, *la Péri*, *Pâquerette*, *Gemma*, *Sacountala.* Il méprisait le théâtre et il aimait les danseurs qui font de l'art avec la jeunesse de leur corps. Je retrouve sur un vieux cahier de notes le passage de Henri Heine dont il avait tiré *Giselle :* « Il existe, raconte Henri Heine

dans son livre de *l'Allemagne*, une tradition de la danse nocturne connue dans les pays slaves sous le nom de Wili. Les Wilis sont des fiancées mortes avant le jour des noces. Ces pauvres jeunes créatures ne peuvent demeurer tranquilles sous leurs tombeaux. Dans leurs cœurs éteints, dans leurs pieds morts est resté cet amour de la danse qu'elles n'ont pu satisfaire pendant leur vie et, à minuit, elles se lèvent, se rassemblent en troupes sur les grandes routes, et malheur au jeune homme qui les rencontre ! il faut qu'il danse avec elles jusqu'à ce qu'il tombe mort. Parées de leurs habits de noces, des couronnes de fleurs sur la tête, des anneaux brillant à leurs doigts, les Wilis dansent au clair de lune comme les Elfes ; leur figure, quoique d'un blanc de neige, est belle de jeunesse. Elles rient avec une joie si perfide, elles vous appellent avec tant de séduction, leur air a de si douces promesses, que ces Bacchantes mortes sont irrésistibles... »

Et sur ce même cahier, qui m'évoque de si lointains jours, je retrouve l'ébauche d'un ballet qui s'appelait *la Coupe du bonheur* et que j'avais tenté d'écrire sous l'inspiration d'une vieille ballade. C'est une clairière de forêt. Un chasseur égaré, las de chercher son chemin, étend son manteau pour dormir. Mais voici que la lune se lève, et qu'il entend le bruit d'un concert qui se rapproche. Ce sont les Elfes qui, toutes les nuits où la lune brille, se rassemblent dans cette clairière pour se livrer à leurs jeux. A l'aurore ils doivent se disperser sous peine de mourir. Une musique les précède et leur cortège défile. Enfin leur reine, Titania, apparaît. Après les danses qu'elle a présidées, on

lui apporte la coupe du bonheur. Mais le chasseur, qui, dans l'ombre d'un arbre, a suivi la fête, s'élance et s'empare de la coupe réservée à la reine. L'épée à la main, il la défend. Effrayés de son audace, les Elfes reculent. Alors la reine s'approche et danse. Elle danse pour reconquérir le bonheur et le chevalier séduit lui rend la coupe. Elle la lui offre elle-même. Ils y boivent tous les deux, puis la jettent. Et ils dansent ensemble éperdument. Cependant le jour va venir. Les Elfes sont inquiets. En vain essaient-ils d'entraîner leur reine. La lune se volatilise dans l'espace, et ils s'enfuient. Et Titania, esprit des nuits qui n'a pas vu se lever le jour, tombe morte. Le bonheur s'est vite épuisé : il n'a pas résisté à la lumière...

JUIN 1912

Comédie-Française : *Poil de Carotte*, pièce en un acte de Jules Renard ; *Iphigénie*, tragédie en cinq actes de Jean Moréas. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *Lorenzaccio*, d'Alfred de Musset. — Théâtre Réjane : *Ames sauvages*, pièce en quatre actes de M. Séverin Mars et de Mme Clermont. — Bouffes-Parisiens : *la Cote d'amour*, comédie en trois actes de M. Romain Coolus. — Théâtre des Arts : *Jeannine*, pièce en trois actes de M. Pierre Grasset.

I

A la Comédie-Française. Des sourires de satisfaction, des soupirs pâmés, une joie infinie, et des exclamations : — Comme c'est ça ! comme c'est vrai ! comme c'est bien vu ! C'est de la réalité toute pure !...

Vous pensez qu'il s'agit d'Iphigénie que trouble la pensée de mourir si jeune et qui s'élève doucement jusqu'au sacrifice? Erreur : il s'agit d'un enfant martyr, que sa mère tourmente de toutes les façons et à tous les instants et qui échange avec son père des confidences sur tant d'injustices : et le père et l'enfant mettent sans délicatesse en commun leurs griefs contre la mauvaise femme. « Tout le monde ne peut pas être orphelin » : parfait ! « Il y a des enfants si malheureux qu'ils se

tuent » : bravo ! La famille est « une réunion forcée... sous le même toit... de quelques personnes qui ne peuvent pas se sentir » : admirable définition ! Vous n'êtes pas sans avoir reconnu, à ces mots d'auteur qui passent pour du réalisme, *Poil de Carotte*. *Poil de Carotte* a obtenu les honneurs du triomphe. On l'a sacré chef-d'œuvre. Il est vrai que le mot chef-d'œuvre, galvaudé aujourd'hui ou employé à contresens, ne signifie plus grand'-chose. C'est à croire qu'il n'y a que des parents bourreaux, que le cas de Poil de Carotte est quotidien, que Poil de Carotte vit, comme l'a écrit, à ma grande surprise, le plus fin des critiques, « dans beaucoup de villages ». Dans beaucoup, vraiment ? J'ai été, jadis, maire de village : ainsi ai-je été mêlé, pour les arranger de mon mieux, à beaucoup de potins paysans. Aujourd'hui encore, je vis presque la moitié de l'année à la campagne. Sur les petits sentiers, quand on se croise, il est d'usage de faire un bout de conversation. On arrive bien vite, avec un peu de sympathie et de confiance, à tout apprendre, même de ceux-là qui ne sont pas bavards. Et je n'ai plus beaucoup d'illusions sur les hommes : je les ai trop regardés. Pourtant je n'ai guère entendu parler à la campagne d'un enfant martyr. Une taloche un peu brutale par-ci par-là, je ne dis pas, mais ça ne tirait pas à conséquence, ni pour celui qui la donnait, ni même pour celui qui la recevait. Tandis que de beaux gars, tout gâtés de bonne heure par la faiblesse maternelle et l'indifférence paternelle, j'en ai vu, et pas mal. La mode, même en ville où les tares sont plus nombreuses, n'est certes pas aujourd'hui de maltraiter les enfants, et ce serait plutôt le contraire.

Il reste donc que le cas de Poil de Carotte est exceptionnel et monstrueux. Cela est très important à dire. Or l'exceptionnel, le monstrueux ne sont pas une bonne matière d'art, pas plus que la physiologie. L'art est, avant tout, l'expression des sentiments humains *normaux.* D'innombrables peintres ont, pendant des siècles, exprimé sous les traits de la Vierge le sentiment maternel. On ne se lasse point de regarder et de comparer leurs Vierges. Celle-ci a l'air de jouer à la poupée. Cette autre, plus grave et plus recueillie, admire son petit roi. Et celle-là, presque angoissée, songe à l'avenir et voudrait arrêter le temps pour garder l'enfant sur son cœur. Supporterait-on une collection de mégères? Vous apercevez ce que serait un art où la grimace, sous prétexte qu'elle aurait été vue et copiée, remplacerait la vie naturelle du visage. Il en est de même en littérature. La grimace ne peut être utilisée qu'accessoirement, sous peine de tomber dans la caricature. J'appelle grimace la contorsion qui ôte à un personnage son caractère normal. L'absence de sens maternel en est une. Remarquez que le sentiment maternel peut varier avec chaque mère, qu'il est susceptible d'exagérations comme de déformations. Mais, dans *Poil de Carotte*, on nous met en présence, sans explications, d'une mère qui n'est pas une mère. Là est l'exceptionnel, le monstrueux. S'il n'y avait que cela dans *Poil de Carotte*, cela qu'on a applaudi, il resterait que *Poil de Carotte* n'est qu'un fait divers et ne donnerait qu'une émotion d'un ordre inférieur. Il est trop facile en effet d'émouvoir avec un fait divers, et la littérature n'a rien à démêler avec ce genre d'émotion. Vous lisez dans votre journal que dans

tel quartier de Paris la police a découvert et délivré un enfant martyr, il est naturel que vous vous apitoyiez sur le cas du malheureux. Vous pouvez détester Mme Lepic et plaindre Poil de Carotte, cela est sans importance au point de vue de l'art.

Sans doute pensez-vous que je vais faire son procès à l'ouvrage de Jules Renard? Combien vous vous trompez ! Je trouve, moi aussi, que *Poil de Carotte* renferme une manière de chef-d'œuvre, de petit chef-d'œuvre (car ne doutez point qu'il y a de petits et de grands chefs-d'œuvre, je vous l'ai déjà expliqué, et vous l'expliquerai encore, une autre fois), mais pas du tout pour les raisons qu'on en a données. *Poil de Carotte* est la transcription, avec beaucoup d'exactitude et une sorte de poésie sobre et précise, du plus naturel et du plus simple des sentiments, le sentiment de la famille. *Poil de Carotte* est le merveilleux poème de la naissance d'un père à la paternité. Tout ce qu'il y a dans *Poil de Carotte*, à côté de cette unique chose qui est étonnante, ne signifie absolument rien, ne vaut absolument rien. On ne saurait s'intéresser, même pour la haïr, à Mme Lepic qui est schématique et obscure : l'anticléricalisme stupide de Jules Renard a voulu qu'elle fût dévote, quand la religion prescrit en premier lieu l'observance des devoirs d'état, et quand c'est à la religion que tant de maris ignobles doivent d'être supportés patiemment par leurs femmes. Jules Renard, très limité dans son observation, tournait toujours dans le même cercle : *la Bigotte* et *Ragotte* reviennent infailliblement sur le même thème. Cet écrivain savoureux assemblait mal les idées, bien qu'il n'en eût pas un grand nombre. Le goût lui

manquait. On ne saurait s'intéresser autrement que pour le plaindre au jeune Poil de Carotte, et j'ajouterai : surtout tel que Mlle Leconte l'a interprété. Mlle Leconte donne à ses personnages une clarté et un charme incomparables. Elle les fait aimer tout de suite. Elle leur prête sa grâce limpide, sa sensibilité frémissante, son rire et ses larmes où transparaît un cœur débordant de pitié. Alors, comment voulez-vous qu'on ne se révolte pas contre cette iniquité qui accable l'enfant martyr? Et de plus en plus Mme Lepic est inexplicable. Il aurait fallu, je pense, nous montrer un Poil de Carotte rugueux, hargneux, hostile, que peu à peu seulement on aurait découvert. On ne parvient pas d'emblée au degré d'aberration maternelle où s'est épanouie Mme Lepic. Il est à supposer que des malentendús ont préparé cet état. Elle aura commencé par de petites préférences pour son fils aîné Félix ; elle aura été agacée outre mesure par le physique de Poil de Carotte, par ses résistances. L'enfant, le premier, avec ce flair extraordinaire qu'ils ont pour démêler les moindres injustices, se sera replié et buté. Cette marche n'est-elle pas indiquée dans une réflexion de M. Lepic, à la fin? Le théâtre simplifie trop ; faute de nuances, il devient bientôt incomplet et rudimentaire. Les romans d'enfances malheureuses : *Jacques Vingtras*, de Vallès, *le Calvaire*, de M. Octave Mirbeau, et plus récemment *le Reste est silence*, de M. Edmond Jaloux, ou *l'Enfant qui prit peur*, de M. Gilbert des Voisins, contiennent autrement d'analyse.

Poil de Carotte, torturé par sa mère, ce n'est donc que du fait divers. Mais tout va changer. Le

véritable personnage de la pièce, c'est M. Lepic. M. Lepic, malheureux en ménage, est devenu misanthrope, sauvage, original. Il ne vit presque pas chez lui, et quand il y est, il se tait. Il aime les promenades solitaires, sa pipe et la chasse. Cette maison, que Mme Lepic lui a rendue insupportable, il y séjourne le moins possible. Et il ne contribue pas à la rendre agréable. Mme Lepic tremble devant lui : il ne lui parle guère que pour lui témoigner son mépris, devant la bonne et devant les enfants. Quant aux enfants, il ne s'en occupe pas. Il les met au collège dix mois sur douze, et pendant les vacances il ne s'inquiète point de leur caractère. Il ne sait rien de ce qui se passe chez lui. Poil de Carotte a pu être tourmenté pendant des années sans qu'il s'en doutât. C'est qu'il est parvenu, par dégoût et tristesse, à un abîme d'amertume. Il est installé dans le mariage comme un étranger dans une ville dont il ne connaîtrait pas la langue. Et il n'en sait point la langue en effet. Ses fils sont à peine ses fils. Or, Poil de Carotte a deviné la bonté qui se cachait sous ces apparences renfrognées ou indifférentes. Une injustice plus grande le fait parler à son père. Et voici que le père l'interroge, le comprend, se confie lui aussi au petit homme. Leurs deux misères, partagées, seront moins lourdes. Et M. Lepic, dans tout cet interrogatoire, dans tout ce dialogue dont chaque mot porte, garde son caractère renfermé, amer, ironique et bon au fond. Cette naissance à la paternité, c'est aussi émouvant que l'entrée de l'amour dans un cœur jeune. Et comme l'amour à son début, la paternité apporte, mais plus profondément, plus durablement, un besoin de noblesse morale. Là

est la trouvaille involontaire de Jules Renard. M. Lepic, quand il connaît son fils, s'accuse de ses propres torts : il éprouve la nécessité de rendre quelque justice à sa femme, il devine la misère de cœur où celle-ci est tombée, il empêche Poil de Carotte de la maudire tout à fait, il éveille chez l'enfant l'idée que sa mère pourrait bien aussi être malheureuse de ne pas donner du bonheur. Tout retombe sans doute : il est bien tard, mais un instant la famille s'est reconstituée. Ainsi Mme Lepic et Poil de Carotte ne sont que l'intrigue nécessaire pour permettre à l'auteur l'analyse d'un sentiment très normal et très naturel : le sentiment paternel. « Je n'écris, assurait Jules Renard, que d'après nature et j'essuie ma plume sur un caniche vivant. » C'est très exact : il mettait des taches d'encre sur la réalité. Pour bien apercevoir celle qu'il a voulu peindre, il faut un peu la nettoyer de toute la littérature qu'il y a accumulée.

M. Bernard interprète M. Lepic à la perfection : on ne saurait l'imaginer autrement. Mlle Leconte est, je l'ai dit, un Poil de Carotte idéal. Je crois bien que j'avais écrit : idéalisé.

II

Peu de temps avant de mourir, l'immortel auteur des *Stances* s'était fait naturaliser. Après lui avoir donné son cœur et ses œuvres, il voulait apporter à son pays d'élection le don de soi-même. J'avais commenté cet événement dans *l'Opinion*

en ces termes : « La naturalisation suppose un état étranger que Jean Moréas ne connut point. Sa naissance grecque ne fut pour lui qu'une manière de se relier à nos plus lointaines origines classiques, une occasion de nous en faire souvenir. Moréas est né en Grèce comme un héros de Racine. » De ce commentaire, il me fit l'honneur de me remercier à son lit de mort par l'entremise de M. Raymond de la Tailhède.

En faisant ici même, trop brièvement, son éloge funèbre, j'ai analysé son *Iphigénie*, directement inspirée d'Euripide, et je l'ai comparée à celle de Racine, qu'elle n'égale ni en variété pathétique, ni en richesse psychologique, mais qu'elle atteint — si elle ne la surpasse pas — dans tout ce qui touche à l'héroïne. L'Iphigénie racinienne est une princesse qui a été formée à comprendre, à accepter les obligations de son rang et de sa race. Elle demeure humaine dans ce drame inhumain : elle fait songer à ces jeunes filles qui, nées sur les marches du trône, durent se plier au mariage que l'État commandait et surent comprimer leur cœur, vaincre un amour impossible pour acquitter la dette que leur rang exigeait d'elles en les plaçant hors de la commune mesure. Commander ainsi à son cœur, n'est-ce pas aussi accepter le supplice? Il y a plus de sentiment religieux chez l'Iphigénie de Moréas. Celle-ci est une sœur d'Antigone : elle se résigne au martyre pour le rachat de la patrie. Comme Antigone, elle n'a pas encore aimé, et elle aurait voulu connaître la douceur d'un foyer, la protection d'un époux, le sourire d'un petit enfant. Et au rebours d'Antigone, qui remplit d'abord son devoir avec exaltation et s'apitoie

seulement ensuite sur la rigueur de son sort, elle commence, elle, par s'attendrir et par attendrir son père, et peu à peu elle se hausse jusqu'à la grandeur du sacrifice. Dans les deux cas la progression est admirablement graduée. Formée par le malheur, contrainte à agir, Antigone n'a pas cessé de se dévouer à son père, à ses frères. Elle est la gardienne vigilante de son foyer errant. Jamais elle n'a pu se reposer. Mais quand elle a enseveli de ses propres mains Polynice, sa tâche est terminée. Condamnée, elle a le temps enfin de songer à elle-même, ce qu'elle n'a jamais pu faire encore. Alors elle s'attriste et pleure sur sa misère. Tandis qu'Iphigénie est une douce jeune fille à marier qui ignore les difficultés de la vie : elle vient à Aulis confiante, prête à aimer le fiancé qu'on lui présentera, n'ayant pas imaginé la douleur ni la mort. Il est naturel qu'elle se révolte et supplie. Rien ne l'avait préparée à la cruauté de son destin. Mais elle va réfléchir, accepter, subir avec courage, et même avec ardeur, la volonté des dieux et de son père, car elle sera soutenue par l'idée sainte de mériter, de racheter, de servir. Au lieu de veiller sur des morts, elle protège en mourant les vies qui lui sont chères. Antigone, Iphigénie, pieuses créatures bien faites pour nous enthousiasmer en nous montrant ce que peuvent des jeunes filles pour le salut de la famille ou de la patrie...

L'*Iphigénie* de Moréas, pareille à celle d'Euripide, est beaucoup plus familière que celle de Racine. Point de solennité, point de pompe. Est-il rien de plus frais, de plus simple que le petit tableau que fait au premier acte le messager chargé d'annoncer à Agamemnon l'arrivée de sa femme

et de ses enfants? On voit ces dames étendues dans l'herbe, sous les arbres, et sur la route la voiture dételée. Les chevaux paissent un peu plus loin. C'est charmant et c'est juste. Mais quand Iphigénie supplie ou accepte, la *grâce sensée* de Moréas se transforme en accents émouvants. Écoutez ce qu'elle dit à son père :

Mon père, en ce moment, que n'ai-je l'éloquence
De ce chanteur harmonieux
Qui charmait les rochers? Mais pour toute science,
Je n'ai que les pleurs de mes yeux.
Malgré moi, j'ai senti ma force défaillante
Et j'approche de tes genoux
Comme fait de l'autel la branche suppliante.
Hélas ! que le soleil est doux !
Laisse-moi vivre encore, ô mon père, mon père !
Eh quoi ! déjà serait-ce assez?
A peine florissante, irai-je sous la terre
Avec les pâles morts glacés?
Pour la première fois, c'est ma bouche enfantine
Qui t'a donné le plus doux nom.
Alors tu me pressais, père, sur ta poitrine
Sans songer au sort d'Illion.
Alors, tu me disais : « Te verrai-je, ma fille,
Dans la demeure d'un époux,
Heureuse, et dans un rang digne de ta famille
Vivre et briller aux yeux de tous? »
Et je te répondais : « Qu'un dieu daigne m'entendre.
Que je reçoive à mes foyers
Mon père vieillissant et puissé-je lui rendre
Sa peine et ses soins nourriciers ! »
Tous ces tendres projets, ces paroles amies
N'ont pas quitté mon souvenir.
Je m'en flattais encor, mais toi, tu les oublies
Et tu veux me faire mourir !...
Ah ! pourquoi sur sa nef fendant la mer calmée,
Pâris toucha nos bords heureux,
Et d'un nouvel hymen Hélène fut charmée,
Brûlant des plus coupables feux !...

Tourne les yeux vers moi, que sur ta fille tombe
Ton regard avec un baiser,
Et puis je descendrai, mon père, dans la tombe,
En ce gage me reposer.

(*A Oreste.*)

Et toi, mon frère, et toi, soutien bien faible encore,
Enfant ignorant du malheur,
Pleure avec moi pourtant et, sans parole, implore
Que l'on laisse vivre ta sœur.

Iphigénie suppliante demeure une jeune fille pudique et réservée. Elle est semblable à ces antiques statues de marbre qui donnent au mouvement de la course la fixité d'une pose harmonieuse. Les vers de Moréas ont ainsi la blancheur sereine du marbre et sa solidité.

L'interprétation de la Comédie-Française n'a pas tenu assez compte, sauf l'admirable Mme Bartet, du caractère de l'*Iphigénie* de Moréas. L'originalité de cette tragédie, c'était sa simplicité, son naturel. Elle se développe sans hâte en suivant le cours des choses. Elle n'exige pas de la pompe, de l'éclat, de la contrainte. Trop d'emphase la défigure. On l'a beaucoup trop déclamée. On ne saurait oublier pourtant que M. Silvain fut le promoteur de l'œuvre. Moréas ne se souciait point du tout de la faire jouer. M. Silvain aime les poètes d'une façon active. Il lui en faut exprimer notre gratitude. Mme Bartet sut restituer à Iphigénie sa grâce flexible et tendre, pure et craintive, puis résolue. Elle fit d'elle la sœur ignorante et pieuse, puis doucement décidée et courageuse d'Antigone. De quel tendre geste elle joignit à sa prière toute la fragile force du petit Oreste ! Quel pathétique dans ses adieux à la vie, et en même temps quelle pureté

dans ce cœur qui accepte la mort! Quand elle fléchit sous le coup du destin, on songe à ces sveltes colonnes brisées dont l'élégance suffit à évoquer les temples disparus.

III

Parmi les archives que le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul a léguées à l'Institut et qu'on a installées à Chantilly, figure une version de *Lorenzaccio* écrite par George Sand. J'en ai vu l'écriture à Bruxelles, dans l'hôtel de M. de Lovenjoul, qui me montra ce manuscrit précieux, mais garda le silence — non sans peine : il adorait parler — sur son contenu, car il pensait le publier. Il sera curieux de le comparer au drame d'Alfred de Musset. Mme Karénine, dans l'énorme biographie qu'elle consacre à George Sand, nous racontant l'équipée romantique des *Amants de Venise* — que M. Charles Maurras a analysée avec tant de lucidité et de pénétration dans son livre fameux — nous assure qu'Alfred de Musset aspirait à courir le monde sans but, tandis que la dame voulait amasser des documents pour ses travaux. Il est permis de se demander lequel, des deux écrivains, profitait le mieux du voyage, de celui qui, errant dans Florence, *la ville aux palais noirs*, en absorbait l'âme violente en quelques jours et se cognait le soir, dans les ruelles, à l'apparition de Lorenzaccio, « l'assassin noir et pâle, comblé de bile et

de génie (1) », ou de celle qui s'enfermait dans sa chambre pour noircir sans mesure du papier blanc. Un historien qui nous a donné du seizième siècle italien des évocations magnifiques et qui traite l'érudition à la manière colorée et vivante des peintres de la Renaissance, M. Pierre Gauthiez, après avoir écrit *Jean des Bandes noires*, a consacré un volume pathétique à reconstituer la figure historique de Lorenzo de Médicis : il ne peut retenir son étonnement et son admiration devant la vérité qu'il découvre au drame de Musset. « Comme ce poète errant a senti l'ancienne Florence ! » s'écrie-t-il, et il ajoute : « Et si l'on veut mesurer combien fut grand cet homme qui écrivait à vingt-trois ans *Lorenzaccio*, il faut songer que d'autres drames « italiens » sont du même temps et faits par ses aînés : en 1833 paraît *Lucrèce Borgia;* en 1835, *Angelo, tyran de Padoue.* La fresque de Musset fut contemporaine de ce papier peint ! »

Mme Sarah Bernhardt nous a fait la faveur de reprendre pour quelques soirs ce *Lorenzaccio* un peu trop inspiré de Shakespeare, mais déjà marqué de cette pénétration humaine que ne recouvrait qu'à demi la fantaisie d'Alfred de Musset. Le Hamlet florentin n'est pas comme l'autre gêné par sa conscience, dont la lucidité et les scrupules peuvent paralyser la force d'agir. Il a perdu sa sincérité et sa foi en se donnant un masque de mensonge et de scepticisme. Revenu dans sa patrie avec la résolution de la libérer et contraint à la ruse pour parvenir à son but, il a dû se faire le pourvoyeur des vices et des hontes du faux

(1) *Lorenzaccio*, par Pierre Gauthiez (Fontemoing, édit.).

Médicis qui usurpe le pouvoir. Et ce rôle abject lui a rongé l'âme. Le masque s'est substitué au visage, ou plutôt s'est collé à lui si étroitement qu'il ne peut plus l'enlever. Il a vu, sous ce masque, l'envers des choses, les âmes à nu, et il a constaté partout la lâcheté, la peur, l'intérêt, la honte. Comment croirait-il encore à son œuvre? Certes, il tuera, parce que toute sa vie est tendue vers ce crime. Mais il frappera le tyran sans que son bras soit soulevé par la pensée de sauver cette Florence déchue dont il est dégoûté. Çà et là des phrases éclatent comme ces vers de jeunesse qui tout à coup élargissent les poèmes de Musset. Ainsi le vieux Strozzi voyant ses fils rougir de l'affront fait à leur sœur : « C'est un si beau spectacle, s'écrie-t-il, qu'un sang pur montant à un front sans reproche ! » Peut-on mieux célébrer la pudeur d'un jeune homme devant une question d'honneur? Il faut louer Mme Sarah Bernhardt de cette reprise et de l'art tantôt concentré et tantôt lyrique avec lequel elle interprète la dualité de Lorenzaccio, ses ironies, ses amertumes et ses révoltes.

IV

Ames sauvages, la pièce que M. Séverin Mars et Mme Clermont ont donnée au Théâtre-Réjane avec un succès de surprise — car on ne s'attendait pas à tant de vigueur dramatique — présente cette originalité : la femme fatale et la passion qu'elle

inspire n'y sont pas célébrées et exaltées. Nous avions accoutumé de voir les aventuriers et les aventurières de MM. Bataille et Bernstein et de leurs disciples triompher au nom de la sensation. On commence à apercevoir les limites, assez restreintes, de cet art rudimentaire qui renverse le plan humain en omettant de différencier l'ordre et le désordre. Vainement a-t-on essayé de jeter une suspicion de thèse ou de prédication sur notre tradition du roman et du théâtre, art de moralistes, plus réaliste, plus vaste, plus intelligent, qui sous les phénomènes aperçoit les lois mystérieuses de la vie et cherche à atteindre dans les faits ce qui protège, ce qui soutient cette vie, objet de nos recherches passionnées et respect de tout art véritable. La renaissance classique, qui de plus en plus s'affirme dans les lettres contemporaines et qui, sans doute, ne s'emparera qu'en dernier lieu de la scène, toujours un peu en retard sur les autres manifestations littéraires, fera justice de toutes ces apologies des instincts où se retrouve l'erreur romantique et révolutionnaire qui consiste à opposer l'individu à la société et à subordonner celle-ci à celui-là.

Non point qu'*Ames sauvages* témoigne de quelque hardiesse de forme ou de pensée. On ne saurait s'appuyer sur cette pièce, qui ne dépasse pas la moyenne, pour en tirer des conclusions générales. Le style en est trop souvent affecté, et les auteurs ont immédiatement altéré la valeur de leur ouvrage en tombant dans l'un des plus fâcheux excès du théâtre actuel, la substitution de la physiologie à la psychologie. Ils pouvaient nous donner une belle analyse de ces ravageuses

qui poursuivent leur goût d'émotion ou leur vanité sans aucun souci des ruines qu'elles accumulent ; ils ont fait de leur héroïne une malade, une sorte d'hystérique irresponsable, qui, dès lors, relève de la clinique et non plus de la littérature. L'art, c'est l'étude des sensibilités, et non pas des cas pathologiques. Ce qui est du domaine de la littérature, c'est la réaction de la volonté contre le mal physique, c'est la constatation de la personnalité humaine dans la pire épreuve, c'est le redressement de l'être moral que prétendent soumettre les mauvaises hérédités ou les influences morbides. *Le Roman du malade* de M. Louis de Robert, *la Lutte* de M. Léon Daudet sont l'histoire émouvante de ces obscurs et héroïques combats.

Si donc Mme du Hallier, l'*Ame sauvage*, est une malade, que le docteur Bourrat la mène à la douche, et tout sera dit. Mais je ne la crois pas si atteinte. Elle combine à merveille ses séductions et ses entreprises tant amoureuses que financières. Elle fait le mal avec une maîtrise qui exige beaucoup de méthode et de combinaisons. Si elle n'était qu'une détraquée, son mari, ses amants le sauraient. Elle eût été, près d'eux, tôt ou tard, une pauvre chose piteuse et pitoyable, réduite à des nerfs sans direction. Elle eût attiré ainsi leur commisération pour commencer, et ensuite elle les aurait promptement éloignés. Les hommes n'aiment pas beaucoup rencontrer des malades quand ils espéraient des amoureuses. Non, non, si le diagnostic du docteur Bourrat est exact, la pièce de M. Séverin Mars et de Mme Clermont ne nous intéresse plus du tout, et en second lieu elle est absurde. Cette femme malade qui mène tout le drame, qui

affole tout le monde, qui garde son sang-froid, sa résolution implacable, son habileté, qui n'a jamais besoin de se soigner, ni de se reposer, qui n'a pas de dépressions ni de défaites, qui est toujours maîtresse d'elle-même et des autres, n'est qu'une invention romanesque. Le docteur Bourrat doit être une vieille bête, et les auteurs ont manqué l'occasion d'un beau portrait en ne faisant pas de leur protagoniste une détraquée cérébrale, une sorte d'Hedda Gabler avide de peser sur la vie des autres pour la précipiter à l'abîme où elle court elle-même pour son plaisir. Un Ibsen se gardera bien de nous parler des crises de son Hedda. Jamais un grand analyste n'affaiblira son ouvrage en prenant un cas où le physique domine absolument le caractère moral. Notre école naturaliste a sombré pour avoir traité l'âme avec mépris. Il en sera de même de notre moderne école de la sensation. Mais, sans doute, les auteurs d'*Ames sauvages* n'étaient-ils pas de taille à peindre en pied cette terrible Hedda. Le premier conseil à leur donner, c'est de supprimer de leur pièce le rôle du docteur Bourrat. Tout de suite Mme du Hallier reprendra son importance.

Il faut pourtant que je vous raconte la pièce. Je crois bien que c'est Francisque Sarcey qui m'y oblige. Jusqu'à Sarcey, la critique dramatique ne condescendait point à ces résumés, fort ennuyeux pour tout le monde et surtout pour celui qui les entreprend. La critique dramatique parlait de ce qu'elle voulait, et personne n'y trouvait rien à redire. Paul de Saint-Victor publiait les *Deux Masques* dans ses feuilletons, et au lieu des comédies contemporaines, il racontait celles d'il y a

deux mille ans, ce qui lui permettait plus de liberté dans ses commentaires. Théophile Gautier donnait ses impressions de voyage. Barbey d'Aurevilly satisfaisait ses passions littéraires avec une rare violence. Et quant aux chroniques de Jules Janin, on les qualifiait d'étincelantes parce qu'elles ressemblaient à ces bouquets des feux d'artifice qui sont censés représenter des scènes dont nul n'a jamais pu fournir l'explication, mais cela fait un grand bruit et jette beaucoup d'éclat. Sarcey vint, qui croyait à l'art dramatique. Il aimait les histoires et ne savait pas en inventer. Le théâtre lui fournissait sa matière et, sur cette matière, il brodait les plus désopilants récits. M. Jules Lemaître fit bien une tentative d'affranchissement, mais le public prit l'habitude d'exiger du critique qu'il fût un conteur. Il ne va voir que les pièces qu'il connaît. Et surtout il veut pouvoir en parler sans les avoir vues. Les critiques littéraires ne résument pas les livres. Quels veinards !

Au premier acte, nous sommes introduits chez Maurice Froment. Maurice Froment est un heureux auteur dramatique. Il vient d'achever la lecture de sa pièce à sa charmante femme, Suzanne, qui l'adore et admire tout ce qu'il écrit ; dans un coin, sur un fauteuil, son fils s'est endormi. La vie a gâté Maurice. Il a la paix du foyer, l'ordre de la vie, le calme et la joie du travail, la gloire. Aucune inquiétude ne l'assombrit, et la fraîcheur de son fils semble prolonger sa jeunesse. Une petite ombre dans ce bonheur : son frère Jean est fiancé à Andrée qui est la sœur de Suzanne. Or, Jean demande un délai, semble reculer une date qui l'effraye : pourquoi? Maurice essaie de

le confesser : il n'y a rien, absolument rien, seulement un travail à finir avant le voyage de noces. Ce qu'il y a, vous pensez bien que nous allons le savoir. Arrive Christiane du Hallier, qui est une amie de ces dames et fut élevée dans le même pensionnat. Cette Christiane, tout le monde subit son prestige. Elle n'a qu'à paraître pour que chacun fasse toutes ses volontés. Au couvent, elle exerçait déjà sa domination. C'est une femme supérieure. Elle a toujours sur les lèvres un petit couplet chantant pour célébrer la nature, la beauté, la vie, ou pour trouver le cœur de chacun. *Du talent du génie, et même de la facilité,* disait Alfred de Musset. Elle a beaucoup de facilité, et ce n'est point rare chez les dames, promptes à s'assimiler les apparences de l'art. Or, elle est la maîtresse de Jean. Dès qu'elle est seule avec lui, nous en recevons la certitude. Et avec nous, Andrée, la fiancée, qui revient par hasard. Jean n'est que le petit frère ; il reste le grand à conquérir. Maurice a publié un recueil de poèmes dont Christiane lui a fait de grands compliments, et des compliments qui prétendaient sortir de la banalité. Mais, quelques instants plus tard, M. du Hallier, le mari, sorte de financier qui refait et défait sans cesse sa fortune, lui a reproché innocemment de ne pas avoir encore coupé les pages du volume. Elle est prise en flagrant délit de mensonge. C'est la *Menteuse*, si bien étudiée jadis par Alphonse Daudet. Maurice, qui subissait un peu trop sa fascination, est déjà guéri. La voici seule avec lui. Elle lui fait avouer qu'il ne la croit plus. Et quand il l'a avoué en tâchant de sauver la politesse, elle lui récite des fragments entiers de son œuvre. La

scène est curieuse. Ne peut-on lire un livre sans le couper? Elle était dans son lit, elle n'avait pas de coupe-papier, elle a soulevé les pages. Maurice s'excuse, un peu trop. La vanité de l'auteur s'en mêle.

Les catastrophes ont commencé. Andrée, désespérée de la trahison de son fiancé, est entrée au couvent. Jean est parti pour l'Algérie. Et Christiane l'a aussitôt remplacé par Maurice. C'est le moment que choisit le docteur Bourrat pour nous faire ses confidences sur la maladie nerveuse de Mme du Hallier. Que ne la fait-il enfermer? Maurice, cependant, ignore pour quelles raisons le mariage de son frère et de sa belle-sœur a été rompu. Suzanne, sa femme, le lui apprend et à sa colère, à sa révolte, elle ne peut ignorer ce que Christiane est devenue pour lui. Interrogé, il avoue. Son aveu a quelque chose d'assez touchant, parce qu'il ne se pare pas de sa passion, comme c'est l'habitude, et qu'il voit en elle une maladie, une tare dont il voudrait guérir. Là est le trait juste : il est troublé, énervé, il a perdu sa paix, son calme, il ne peut plus travailler. C'est un mal terrible qui s'est abattu sur lui. Et sa femme ne récrimine pas : elle veut le sauver, elle veut rebâtir son foyer. Mais voilà, elle a lu *la Vierge folle* et s'imagine que l'amour d'une femme doit aller jusqu'au manque de dignité. C'est une erreur de caractère : notre art connaît et analyse si mal le cœur des honnêtes femmes et ne sait pas découvrir leur force.

Jusqu'à présent, nous sommes assez peu renseignés sur le ménage de Mme du Hallier. Le troisième acte nous transporte chez elle. Son mari

nous y apparaît comme une espèce d'aventurier. Il a acheté au Caucase des gisements de pétrole, et il n'a pu les payer. Sa propriété va être vendue, et c'est la ruine. Or le rapport de son ingénieur lui a appris que ces gisements sont prodigieux. Ce sont des millions pour l'avenir, et faute de quatre cent mille francs cette magnifique chance est perdue. Cette affaire est fort confuse et mal expliquée : le rapport de son ingénieur suffirait à donner du crédit à M. du Hallier. Mais peu nous importe l'invraisemblance. Christiane veut sauver son mari. Elle a rassemblé cent cinquante mille francs, par mille démarches astucieuses. Pour les deux cent cinquante mille qui manquent, elle s'est adressée à Jean, son ancien amant, et Jean est revenu tout exprès d'Algérie pour les lui apporter. Elle veut bien recevoir l'argent, mais il s'agit d'évincer le porteur. Vous devinez que le pauvre garçon est fort désappointé. Christiane, parvenue à ses fins, laisse éclater une joie diabolique et remet à son mari un peu surpris la somme qui lui est nécessaire. Et M. du Hallier, satisfait, n'approfondit pas ce mystère. Christiane, délivrée de ce souci conjugal, est toute à l'amour. Elle attend Maurice, et Maurice arrive. Un homme est là qui rôde dans le jardin, qui veut entrer, et c'est Jean. Une lutte s'engage entre les deux frères. Ils savent leur honte, et la haine les exalte. Mais, sur un mot du plus jeune, ils s'attendrissent, se réconcilient et s'en vont ensemble de ce lieu maudit.

Maurice reviendra. Ce n'est plus qu'une loque. Cette femme l'a conduit au dernier degré de la lâcheté. Il sait tout d'elle, et il accepte tout. Et il va abandonner sa femme et son enfant pour s'en

aller avec elle. Car M. du Hallier est au Caucase, pour y ramasser ses millions. Tout est prêt pour ce départ, quand Suzanne arrive. Elle vient menacer Christiane et lui réclamer son mari. Elle est résolue à la lutte à outrance. Mais Christiane proteste de ses intentions. Que Maurice choisisse : Maurice est libre. Et Maurice, appelé, choisit en pleurnichant sa maîtresse. Suzanne sort, vaincue et humiliée. Christiane se livre à des transports de triomphe, — un peu trop vite, car Suzanne est rentrée et l'abat d'un coup de revolver.

Oui, c'est un beau sujet manqué. Le sujet, c'était une Christiane consciente et peu à peu démasquée, incapable d'inspirer de grandes œuvres, mais très apte à détourner de les accomplir, révélant à travers tous ses brillants mensonges une intelligence superficielle, tirant de son état anarchique l'avantage de ces lieux communs qui ne font de l'effet que sur les esprits faibles ou mal préparés, — et ils sont légion ! — introduisant partout avec elle le désordre et la désorganisation, fascinante un instant, et curieuse, et même un peu effrayante, mais très vite insupportable. La véritable vengeance des Suzannes, c'est de laisser leurs maris à ces petits monstres-là. Ils en seront bientôt rassasiés, mais alors quelles épaves ! Il faudra du courage pour les recueillir sans trop de dégoût.

Vous souvenez-vous d'un très beau roman où l'on voit un homme tout sacrifier à l'une de ces femmes-là ? L'orgueil ou la vanité l'empêche de revenir en arrière. Il demeure plus prisonnier de sa liaison que jamais mari ne le fut du mariage. Et la nuit il monte à cheval pour s'en aller jus-

qu'au château assez éloigné où reposent sa femme et son fils. Il connaît, lui, la magnifique douleur du sentiment paternel dont nos auteurs dramatiques d'aujourd'hui, sauf Paul Bourget, ne savent rien tirer et que sans doute ils ignorent. A ces belles chevauchées vous aurez reconnu *M. de Camors*. Oubliez un instant ce qu'il y a de conventionnel et de suranné, non pas, certes, dans l'observation d'Octave Feuillet, mais dans ses arrangements romanesques ; il reste une puissance, une vérité d'analyse que nous souhaiterions de rencontrer un peu plus souvent au théâtre.

V

Ce ne sont pas les sujets qui manquent à nos auteurs dramatiques. La vie moderne, où tout s'agite, en est pleine. Mais ce sont nos auteurs qui manquent à leurs sujets, soit par incurie, soit par négligence, soit par rapidité d'improvisation. *La Cote d'amour* de M. Romain Coolus contenait une jolie idée de comédie : pourquoi diable M. Coolus n'en a-t-il à peu près rien tiré? Ou plutôt il n'en a tiré qu'une œuvrette agréable et gentille. Il s'agissait du conflit entre artistes et gens du monde. Or nos hôtels de Rambouillet foisonnent, et nous ne comptons plus nos femmes savantes. La princesse de Blémont veut protéger les arts : elle attire dans son salon tout un lot d'écrivains parasites, et spécialement le poète Cimbrefeuil, auteur d'un *Léonard de Vinci* que l'on déclare

sublime et incompris. Pour imposer cette merveille à l'admiration universelle, Mme de Blémont se fait directrice de théâtre. Il est assez singulier qu'avec les ressources dont elle dispose, elle engage pour la représentation de cette tragédie un numéro de music-hall et des comédiennes mal embouchées. Nous la voyons aux prises avec son personnel, et le prince la suit comme un chien battu. Cimbrefeuil, cependant, l'intéresse plus que sa tragédie. Or Cimbrefeuil est un peu trop galant avec ses interprètes. La princesse finit par envoyer promener le poète, la pièce et le théâtre, et rentre au bercail où le prince la recueille, la console et lui tourne des déclarations. Car la comédie évolue vers le sentiment. Oh ! ce prince sorti d'un cadre Louis-Philippe, si distingué, si distant, si contenu, et qui est bien le plus conventionnel de tout le répertoire ! Nous lui devons une belle tirade sur les écrivains qui vont dans le monde et veulent se faire un nom avant d'avoir fait une œuvre. A quoi la princesse riposte par une tirade non moins belle sur la sottise des gens du monde qui doivent s'estimer trop heureux de recueillir des commensaux susceptibles de les tirer de leur morne ennui.

Il y a dans *la Cote d'amour* l'esquisse d'une comédie sur le snobisme. C'est un sujet d'une étonnante actualité. Je m'étonne qu'il ne tente pas davantage nos auteurs. Mais qu'est-ce au juste que le snobisme? Thackeray, dans la préface du *Livre des snobs*, en a tenté la définition. « En dernière analyse, dit-il, voici ce qui constitue le snob : on prend un peu de tous les ridicules de l'humaine nature, auxquels on mêle quelques grains de bêtise, beaucoup de fanfaronnade, une certaine dose de trivia-

lité et de prétention, de l'épaisseur dans l'esprit, de la mesquinerie dans le goût, et, surtout, absence totale de ce qui est beau, noble et distingué ; ce mélange fait un snob parfait. C'est, comme on le voit, le béotisme arrivé à sa dernière expression dans la tournure de l'esprit et du corps. » Comprenez-vous ? Moi pas. Le sens du mot *snob* a dû beaucoup changer depuis Thackeray. Il n'y a pas chez le snob moderne absence totale de ce qui est beau, noble et distingué, mais plutôt imitation et parodie.

La forme particulière de notre snobisme s'est fixée il y a quinze ou vingt ans, quand une culture soi-disant cosmopolite vint achever la déroute de notre goût et compléter notre désordre intellectuel. J'en relève la satire vigoureuse dans *les Kamtchatka*, de M. Léon Daudet, et quasi complaisante dans *la Petite classe*, de Jean Lorrain. M. Pierre Veber, dans *Chez les snobs*, s'en fit l'historien amusé. Dans le salon-oratoire d'un mauve mourant de Mme Maissène, il met aux prises deux invités qui nous renseignent : « Chut ! dit l'un, nous sommes chez les snobs. — Qu'entendez-vous exactement par snob ? — On peut dire que les snobs sont ceux qui, en tout, portent la dernière « dernière » mode, la mode que l'on ne suit pas parce qu'elle est trop exagérée ; mais c'est insuffisant : ce sont aussi, vous dira-t-on, les gens qui veulent tout comprendre ou, chose bien différente, paraître tout comprendre ; ce n'est pas encore suffisant : ce sont les *chercheurs d'inédit* peut-être, à moins qu'ils ne soient les *suiveurs d'inédit*. Ce sont ceux qui n'estiment que le rare et le précieux, et tombent ainsi dans l'extravagant ; ce sont les badauds qui se

laissent égarer par une réclame bien machinée ; ce sont aussi les crédules qui se prennent à toute affectation d'étrangeté et de cosmopolitisme. Mais ce n'est pas encore cela, et il y a de tout cela. C'est un état d'âme assez nouveau, indéfinissable, pour lequel il a fallu un nouveau mot : les snobs sont les snobs, voilà !... »

Les snobs sont les snobs ; nous sommes bien avancés ! Ces Kamtchatka se rassemblaient jadis aux représentations de l'Œuvre où l'on jouait des drames scandinaves, hindous ou symbolistes : les hommes portaient des redingotes mil-huit-cent-trente, des cravates qui mangeaient le col et donnaient un air enrhumé, et les femmes, des bandeaux à la vierge et des robes esthétiques inspirées des tapisseries de William Morris. Le frisson norvégien avait remplacé le frisson russe. Il fallait être tour à tour mystique, botticellesque, occultiste, adorateur de Napoléon ou de saint François d'Assise. Un snob choisissait des meubles laqués, de la peinture préraphaélite et prenait un abonnement au théâtre de M. Lugné-Poe. A quel travail ne devait-il pas se livrer, pour suivre une mode qui n'était jamais la dernière? Aujourd'hui, il faut qu'il aille aux ballets russes ou aux assauts de Carpentier. Il succombe sous le poids des occupations. La vie mondaine a ses travaux forcés. « Talleyrand lui-même, disait déjà Thackeray, resterait muet d'admiration en présence des ressources diplomatiques que déploie lady Mogyns pour attirer à ses soirées la duchesse de Buckskin. Elle faillit avoir une congestion cérébrale pour avoir manqué d'invitation au *thé dansant* de lady Aldermanbury. Elle n'aurait pas reculé devant

l'assassinat pour se faire admettre aux bals de Windsor. » Et le romancier anglais nous montre Mme Snob regardant de sa fenêtre l'arrivée d'une *visite :* Le comte de X... est charmant ; il vient nous voir avec sa voiture et ses deux laquais. Ce n'est pas comme Mme de Z..., qui vient toujours en fiacre : on ne sait pas dans le quartier qu'elle a une voiture... Ainsi le comédien Delobelle comptait les équipages aux obsèques de sa fille. Veuillot, se moquant de cette mode qui consistait à se faire représenter aux enterrements par sa voiture, avait eu jadis cette jolie boutade : n'ayant pas d'équipage, il voulait faire porter ses souliers.

M. Snob n'est amoureux que des femmes à la mode : ses victimes lui sont désignées par l'opinion. Et il fait connaître ses bonnes fortunes ; il ne les a que pour ça. M. Snob écrivain utilise sa littérature pour ses relations et ses relations pour sa littérature. Du *Bourgeois gentilhomme* à *Paraître* de M. Maurice Donnay, M. Snob occupe une place assez importante dans notre théâtre. Il fleurit aujourd'hui avec tant de diversité qu'il me paraît une proie désignée pour nos auteurs comiques.

VI

M. Pierre Grasset, dont on vient de représenter *Jeannine* au théâtre des Arts, est l'auteur d'un roman tendre et tragique ensemble, *Conte bleu.*

Je retrouve dans *Jeannine*, qui est son début au théâtre, cette même force sentimentale et pathétique, mais plus cachée, moins *sortie*, et j'en dirai la cause. Dans une petite préface qu'il a donnée sur le programme de son œuvre, M. Pierre Grasset distingue deux genres de théâtre : « L'un, dit-il, recherche avant tout l'anecdote, le détail pittoresque et amusant. Aux sentiments généraux, ceux qui agitent l'humanité depuis toujours, il demande seulement de lui fournir une intrigue. La première place, dans cette espèce dramatique, est accordée à l'enveloppe superficielle ; la dernière, aux passions humaines : ainsi de belles femmes sont choisies par les couturiers pour exhiber des robes. L'autre genre dramatique, au contraire de celui-ci, repousse le pittoresque, l'anecdotique, l'accidentel. Il en retient seulement ce qui lui est nécessaire pour tomber sous les sens. Il veut considérer comme secondaires les détails extérieurs et il se propose d'atteindre (ou du moins d'indiquer, s'il ne peut l'atteindre) quelque chose de plus haut, quelque chose comme l'amour, l'amitié, le sacrifice, la tristesse... » Et il souhaite un drame où *l'intervention des événements extérieurs serait nulle, où tout se passerait dans l'âme des personnages, où n'existerait d'autre action que celle des passions*. Dans son goût classique de l'analyse, M. Grasset en vient aux exagérations où, précisément, nos auteurs classiques ne tombèrent jamais. L'art, c'est l'analyse des sentiments tels que les traduit la vie, et non pas dans l'ombre de l'âme. Il a besoin du détail extérieur, de l'accidentel, avant de chercher plus haut. Les passions qui demeurent au fond des cœurs sont hors de son

domaine ; il les guette à leur sortie, quand elles se précipitent sur les événements pour les conduire ou les heurter. Il les attend à leurs conflits. Sans quoi, l'art ne serait qu'un traité de psychologie commenté par des personnages occupés à tâter leur sensibilité et à ausculter leur moral. Ou bien il devrait s'en tenir à des protagonistes conscients, perspicaces, subtils, experts à se connaître et très occupés à se révéler. La technique dramatique — comme celle du roman d'ailleurs, mais le roman a plus de liberté — a des exigences très directes. Elle ne saurait mépriser ainsi l'action apparente. Mais, dans le spectacle de la vie, elle doit choisir les faits significatifs, les gestes révélateurs, les signes sensibles où les âmes s'inscrivent, où les caractères s'affirment, où un peu de l'éternelle nature humaine s'immobilise. Sans un tel choix, l'art n'est que du pittoresque habile. Sans le mouvement et l'action, il est à la vie ce qu'un herbier est à un jardin.

Le sujet de *Jeannine*, c'est encore le conflit de l'amitié et de l'amour. Il n'en est point de plus beau. Et l'amitié, ici, est renforcée par le sentiment fraternel. Dans un petit livre sur *la Vie de l'amitié*, Mme Barbier-Jussy fait cette juste remarque : « Les affections familiales, fortifiées et avivées par une amitié confiante et voulue, concentrent en elles les caractères épars dans les autres genres d'affection, puisque ceux qui les éprouvent sont en même temps certains de posséder, avec l'ami ainsi choisi, les traditions semblables, les mêmes atavismes et (ce qui n'est peut-être pas un lien moins puissant) les mêmes préjugés. » Comme Edmond et Jules de Goncourt,

les deux frères que M. Pierre Grasset met à la scène, Robert et Jacques sont unis par une collaboration si étroite qu'ils ne croient pas pouvoir travailler isolément ni mesurer leurs parts réciproques. Et pourtant, ces parts, il me semble qu'on les évaluerait assez bien, comme on le fit précisément pour les Goncourt. Robert, l'aîné, est le constructeur. Il donne à l'œuvre commune son ossature, sa direction, sa force. Tandis que Jacques lui donne la flamme dont elle resplendit. L'un prépare, l'autre achève. Ne les retrouve-t-on pas ainsi en face de l'amour, de l'amour si habile à révéler la vérité des caractères? Robert est amoureux d'une actrice, Jeannine Il s'est complu à l'attirer, à sympathiser avec elle, à provoquer ses confidences, à s'approcher de son cœur. Elle a voulu connaître l'intérieur où il vit. Il l'a invitée à dîner. Il veut lui présenter le frère dont il est si fier. Elle va venir. Elle vient plus tôt qu'elle ne s'était annoncée, et en l'absence de Robert. Elle cause avec Jacques. Il semble qu'ils ne peuvent pas être l'un pour l'autre des étrangers. Robert, dans chacun de ces deux cœurs, a déjà déposé des images d'amour. Sur un échange d'émotions ils s'attendrissent, et les voici aux bras l'un de l'autre. Robert revient, et il faut se taire, mentir : ils l'ont trahi. Le lendemain, Jacques veut parler, mais la douleur de son frère aîné qui, sans en deviner la cause, a senti l'éloignement de Jeannine, retient son aveu. Entre ces êtres loyaux, le mensonge ne saurait se prolonger. Robert averti les laissera partir ensemble, leur ordonnera de partir ensemble. Et Jeannine est venue pour dire adieu à celui qui se sacrifie. Mais elle voit les deux frères en face

d'elle. Elle ne les avait jamais vus que séparément. Elle comprend mieux leur amitié qu'elle a atteinte. Et elle partira, seule, ne voulant pas attenter à un sentiment si rare, plus profond que l'amour.

C'est là un de ces sujets difficiles qu'un auteur est toujours hardi d'aborder. Cette hardiesse-là mérite déjà qu'on la loue. M. Pierre Grasset a fait un drame un peu trop schématique, mais grave, délicat et émouvant. *Jeannine* contient une promesse heureuse.

DEUXIÈME PARTIE

1912-1913

OCTOBRE 1912

LE THÉATRE DE M. PAUL HERVIEU (1)

I

Vous rappelez-vous cette phrase de Platon dans *le Phédon :* « Chaque volupté est armée d'un clou avec lequel elle fixe l'âme au corps et la rend si matérielle qu'elle pense qu'il n'y a d'objets réels que ceux que le corps lui dit. De ce qu'elle a les mêmes opinions que le corps, elle est nécessairement forcée d'avoir les mêmes mœurs et les mêmes habitudes... »

Dans les romans et les pièces de M. Paul Hervieu, tous plus ou moins consacrés à l'étude du monde, on voit les âmes ainsi clouées au corps par leur volupté. Elles ont beau se débattre, elles sont capturées et soumises. D'un sûr marteau, le clou d'or est fixé, et c'est à peine si, pour marquer la blessure, un peu de sang coule. Ces hommes et

(1) *Bagatelle*, pièce en trois actes représentée pour la première fois à la Comédie-Française, le 28 octobre 1912. — *Point de lendemain; les Paroles restent; les Tenailles; la Loi de l'homme; l'Énigme; la Course du Flambeau; Théroigne de Méricourt; le Dédale; le Réveil; Modestie; Connais-toi* (3 vol. Fayard, édit.).

ces femmes qui passent pour des privilégiés, à l'abri du besoin et du travail quodidien, qui, favorisés de toutes les caresses de la vie, connaissent la joie de pouvoir librement s'épanouir, sont en réalité leurs propres captifs. L'ouvrier qui va à son usine, le paysan qui laboure son champ, peuvent, le soir venu, essuyer leur sueur et goûter un peu de paix. Eux, qui la plupart du temps vont en journée la nuit, pour employer l'expression dont Balzac se servait pour les courtisanes, ne goûtent point de paix. Ils sont en continuel état de guerre, et ils cherchent des proies. Ces êtres de luxe sont aussi près de l'animalité que les hommes des âges primitifs. L'argent et le plaisir les mènent, comme autrefois le désir et la faim.

L'argent et le plaisir : au cours d'une soirée donnée par le baron Saffre de *l'Armature*, deux invités, Renère et Tarsul, discutent leurs mérites réciproques. Ils accordent que ce ne peut être que l'un ou l'autre qui unit tous ces gens aux sourires convenus, aux gestes appris, aux paroles mesurées, dont les convoitises s'abritent sous la façade mondaine. Renère tient pour la poursuite du plaisir. Tarsul, plus expérimenté, lui répond que c'est l'argent. L'argent est, selon ce professeur, la véritable armature sociale : « Pour soutenir la famille, explique-t-il à son compagnon, pour contenir la société, pour fournir à tout ce beau monde la rigoureuse tenue que vous lui voyez, il y a une armature en métal qui est faite de son argent. Là-dessus, on dispose la garniture, l'ouvrage d'art, la maçonnerie, c'est-à-dire les devoirs, les principes, les sentiments, qui ne sont point la partie

résistante, mais celle qui s'use, se change à l'occasion et se rechange. L'armature est plus ou moins dissimulée, ordinairement tout à fait invisible ; mais c'est elle qui empêche la dislocation, quand surviennent les accrocs, les secousses, les tempêtes imprévues, quand l'étoffe des sentiments se déchire et que se fend la devanture du devoir ou des grands principes. » En réalité, l'argent et le plaisir, ici, ne font qu'un. Ils s'appellent, ils sont frères jumeaux, comme dans la fable antique l'amour et la mort. Aucun des personnages de *l'Armature*, de *Peints par eux-mêmes*, de *Bagatelle* (sauf Florence) ne concevrait l'idée d'abandonner pour l'amour son cadre de luxe, ses habitudes de vie en société. Ils ne conçoivent l'amour que dans le luxe et la vie de société. Et même, si quelque chose doit être subordonnée, ce sera l'amour. Voyez, dans *Flirt*, la passion de Mme Mésigny et de des Frasses : de toutes petites obligations retardent l'instant qui, dans leurs conversations, doit unir leurs deux existences pour toujours : « Demain? — Oh! demain, j'essaie un corset. — Après-demain? — Après-demain, je vais à une réception à l'Académie. » Et après, c'est une visite, un thé, une exposition. Dans *Peints par eux-mêmes*. Le Hinglé, dont il semble que l'amour de Mme de Trémeur remplit toute la vie, dès qu'elle n'est plus là, recourt à des expédients pour maintenir, fût-ce en trichant au jeu, sa situation de fortune, et quand il est définitivement ruiné, il se tue. L'amour seul, dépouillé de ce qui, en vérité, lui donne son prix dans ce milieu, est impuissant à le retenir. Tous ils prétendent asservir l'amour pour en tirer plaisir ou, quelquefois, profit. Mais l'amour ne

se laisse pas volontiers asservir, et il arrive qu'il se venge, par l'ironie ou la fuite. La douloureuse constatation que Thérèse de Mégée fait devant son amant dans *le Réveil*, tous ces tristes héros la peuvent faire : « *J'ai la révélation que vous auriez disparu sans que le cours de ma vie en fût arrêté, ni seulement détourné pour un soir...* » Ils ont le cœur en lambeaux : est-ce que ça empêche de s'habiller pour sortir?

Ainsi l'argent, dans le monde, a très exactement remplacé la faim, qui poussait à la chasse l'homme des cavernes, non pas l'argent pour l'assurance du pain quotidien, mais l'argent pour tenir son rang, l'argent pour paraître. Paraître est devenu une nécessité aussi impérieuse que manger. Elle commande les mêmes férocités, les mêmes ruses, les mêmes jalousies, les mêmes haines. Dans ses premiers livres, *l'Alpe homicide*, *l'Inconnu*, M. Paul Hervieu, dès le début amateur de ces drames violents où l'humanité se montre en raccourci, poursuivait volontiers l'accident, le crime, la nature sauvage, s'adressait à des réfractaires, confessait des fous, pour atteindre, sous les conventions et les hypocrisies, un peu de vérité, pour remonter aux sources de nos actions et de nos passions. Bientôt il s'est aperçu que les milieux les plus raffinés n'étaient pas exempts de la plus violente barbarie. Il suffisait d'observer. Il n'y a pas d'art qui, plus que le sien, nie les progrès moraux, sinon les avantages de la civilisation. Toute la civilisation n'est qu'une apparence. Elle a perfectionné la jouissance, le bien-être, la luxure, elle n'a pas réussi à perfectionner la brute humaine.

Car la qualité du désir, depuis les cavernes, n'a

pas changé. Il est pareillement impérieux et fatal. En devenant le plaisir, il s'est seulement compliqué, mais on ne peut pas se tromper sur ce qui l'inspire. A tous ces amants — je ne dis pas : ces amantes — pourrait s'appliquer le jugement du prince de Sylvanie sur son fils : « Tu te crois amoureux, tu n'es que luxurieux. » Ils convoitent des proies. Mais parfois cet instinct se fixe sur un être unique. « La nature, dit Michel Davernier dans *les Tenailles*, veille à nous rendre, malgré nous, amoureux d'un être à l'exclusion de tous les autres êtres. Et ce sentiment est aussi arbitraire, aussi indéfinissable, aussi divin que la loi qui nous fait d'abord ouvrir les yeux et plus tard les fermer à la lumière. » L'amour prend alors la *beauté fatale d'être un des trois grands actes humains;* pas plus que dans les deux autres, naître et mourir, notre volonté n'y a part. Aucun obstacle ne saurait s'opposer à lui : comme un torrent, il emporte toutes les barrières. C'est l'amour d'Irène dans *les Tenailles*, celui de Vivarce dans *l'Énigme*, celui de Marianne dans *le Dédale.* Il peut déchaîner le meurtre. Il a, dit Vivarce, « un goût dont on meurt ».

Si l'argent et le plaisir sont le lien de la vie mondaine, comme autrefois le désir et la faim commandaient l'existence dans les bois, le moyen de les atteindre n'a pas varié, et c'est toujours la force. Plus que jamais règne la loi du plus fort. Pour mieux s'organiser, elle s'est codifiée. L'homme vainqueur l'a faite à son image et à son avantage. Il a mis en cage ses victimes. Écoutez-les se lamenter ou se révolter contre le contrat de mariage, contre le mariage, contre la puissance paternelle, contre la loi qui opprime la femme dans ses biens,

dans sa chair, dans sa volonté. Irène Fergan dans *les Tenailles* crie à son mari : « Je n'admets pas que la loi fasse d'un être la propriété à tout jamais d'un autre être... Il y a une époque, toute récente encore, où, ici même, en France, la décision d'un seul des époux suffisait pour faire rompre son mariage... Dans les premières années du dix-neuvième siècle, dans un temps qui valait bien le nôtre, c'était cela qui était la loi conjugale. » Elle est renseignée, elle a dû consulter un avocat. Ce temps qui valait bien le nôtre, c'était la Révolution, où l'on admit le divorce, non seulement par le consentement mutuel, mais par la volonté d'un seul, c'est-à-dire la répudiation. Il y eut, une année, plus de divorces que de mariages. On courait à l'anéantissement de la famille. Le Premier Consul le comprit, et le Code civil marqua un certain retour à l'expérience d'un passé qui avait fait ses preuves pour la solidité du mariage et de la race. Laure de Raguais, dans *la Loi de l'homme*, se plaint d'être dépouillée de sa fortune par son mari : « Cette loi qui veille avec tous ses gendarmes à ce que personne ne vole un œuf, pose en principe qu'une enfant — fille mineure, comme dit mon contrat — doit être instantanément frustrée, à tout jamais, de toute sa fortune, par le viveur expert qui a la ruse de l'épouser. » Peut-être pourrait-elle s'en prendre à son notaire, car c'est là une question de contrat. Cette même loi, qui la vole, permet à l'indigne mari qui l'a trompée de disposer seul de leur enfant pour le mariage : « Une loi, dit-elle encore, qui vous vient du fond de la barbarie, a prononcé à travers les siècles, comme une mauvaise fée, que la fille à laquelle je donnerais un

jour la vie ne serait pas du tout à moi !... Que cette fille-là serait uniquement à vous, à vous qui, pour que je la crée tout entière par des mois de pieux recueillement et des heures de torture, n'avez eu qu'à m'en jeter la tâche, dans un instant de plaisir, entre deux des trahisons que déjà peut-être vous me faisiez !... » Et ailleurs : « Au milieu de cette société qui se désintéresse de ce qui m'est dû et me livre seule à mes instincts, ce n'est pas ma faute si je n'ai plus à compter, comme une bête, que sur mes cris et sur mes griffes ! » Mais c'est le mariage lui-même, le mariage tout entier, que dénonce l'Irène des *Tenailles* : « Oh ! qu'il n'y ait plus d'esclaves, plus de serfs nulle part, et que l'on doive pourtant être esclave, être serve, parce que l'on a un mari !... Que chacun ne soit pas le premier à posséder la disposition de son âme et de son corps ! Non, cela me dépasse, je ne le reconnais pas, je ne le supporte pas. Je ne le veux pas. » On pourrait multiplier les citations, rapporter notamment la conversation du premier acte de *l'Énigme* où l'homme revendique le droit de tuer s'il est trahi. C'est toujours l'écrasement du faible par le fort, de la femme par l'homme.

Dans l'œuvre de M. Paul Hervieu, c'est l'homme, c'est le mâle violent, farouche et cruel, qui est le bourreau. La femme est toujours victime. Ses premiers ouvrages, *la Bêtise parisienne, Diogène le chien*, se moquaient de notre société sur un ton d'ironie et de persiflage. Il a vite renoncé à ce ton-là. Son esprit s'est aiguisé : même quand il badine, il fait blessure. Les combats auxquels il assistait, dont il voyait les résultats, lui ont paru trop sérieux pour que les combattants fussent

des fantoches. Ses personnages masculins sont redoutables. Il y en a qui ressemblent à des bandits, à des apaches. On n'en trouve guère d'étiolés ni d'étriqués. Il faut des épaules robustes pour en porter le poids sur la scène : un Paul Mounet, un Le Bargy, un Georges Grand. Ils exigent du muscle, de la poitrine, de la voix. Mounet-Sully lui-même a pu entrer sans se baisser dans une de ces tragédies modernes (*le Réveil*) ; tandis que le jeune premier d'autrefois, celui qui faisait des grâces et des ronds de jambe, un Delaunay par exemple, n'eût rencontré dans tout ce théâtre athlétique aucun rôle à sa convenance. On y a l'impression d'une race puissante, non d'une race épuisée.

Les femmes, au contraire, y sont presque toujours des vaincues. Cet art si expert à disséquer les vilenies et les bassesses humaines s'est refusé à analyser, sauf en des personnages épisodiques, les perversités féminines. La ravageuse d'hommes, M. Hervieu ne l'a pas voulu peindre. Dumas fils avait, avant lui, attaqué les lois et défendu les femmes. Mais il ne s'était pas privé de nous montrer en elles les descendantes de la guenon du pays de Nod. A son Valmont, Laclos avait donné comme pendant la marquise de Merteuil dans *les Liaisons dangereuses*. L'auteur de *Bagatelle* a été plus chevaleresque. Mais ses héros même ne sont pas excessivement compliqués. Les circonstances qui les entourent sont compliquées ; ils ont appris la complication des paroles. Néanmoins, ils poursuivent des buts simples et très précis. Ils ne subtilisent, ils ne raffinent qu'en apparence. On voit très nettement où ils veulent

en venir. M. Hervieu n'a pas cherché à augmenter d'un nouveau trait de perfidie la physionomie déjà si chargée de Don Juan : il n'a pas donné une suite à la série des Lovelace, des Jalin, des Ryons, des Casal, des Prieur et des Priola. Ou plutôt il n'a pas observé que les hommes à bonnes fortunes eussent besoin d'un tel effort, et si continu, dans la séduction. Ne leur suffit-il pas de plaire? et plaire ne se définit pas. C'est un don qui ne s'explique guère. Michel Davernier, dans *les Tenailles*, consent encore à quelque parade verbale, mais le prince Jean de Sylvanie dans *le Réveil*, Max de Pogis dans *le Dédale*, Pavail dans *Connais-toi*, Jincour et Gilbert de Raon dans *Bagatelle*, qu'ont-ils donc de si particulier? Ils ont la force. Même quand ils cherchent à caresser, on sent en eux la souplesse sauvage qui va bondir. Ils sont inévitables et dangereux, d'autant plus dangereux qu'ils opèrent d'habitude dans un monde plus sensible à toutes les influences physiques et déjà tout accablé de désir.

Les femmes qui seront leurs proies leur sont moralement bien supérieures. Prenez-les une à une, et vous serez surpris du charme de droiture, d'illusion, de respect même dont elles sont parées. Théroigne de Méricourt a vu dans la Révolution, avant qu'elle ne sombrât dans le sang et la boue, l'aurore de l'affranchissement et de la paix, et c'est la folie qui la sauve du désespoir. Régine de Vesles, dans *les Paroles restent*, ne peut supporter l'idée que son fiancé a sali, fût-ce par légèreté, sa réputation : un instant, sa pudeur l'emporte sur son amour. Cette même pudeur se retrouve chez la Marianne du *Dédale :* « Moi, dit-elle, j'estime

si haut les pudeurs de la femme, que je n'admets pas la possibilité, pour un homme, d'en triompher autrement que par le mariage où il promet sa vie et donne son nom. » Laure de Raguais (*la Loi de l'homme*) demeure fidèle à son amour méprisé. Clarisse de Sibéran (*Connais-toi*) garde sa noblesse de cœur, sa générosité, ses scrupules jusque dans la passion qui, un instant, l'égare. Thérèse de Mégée (*le Réveil*) ne va se donner au prince Jean que parce qu'elle tremble pour lui. Seule peut-être, Irène dans *les Tenailles* se révèle plus incomprise, plus inquiète, plus agitée. Toutes ces héroïnes sont mieux équilibrées que celles de Dumas, que la princesse Georges et Francillon. Si elles sont faibles de cœur et de chair, elles ne sont pas chargées de sensualité comme la Germaine d'*Amoureuse* ou comme les fougueuses neurasthéniques de M. Henry Bataille. Ou plutôt leur sensualité ne connaît qu'un unique amour. A cet amour elles rapportent toutes leurs pensées qui se confondent avec leurs ardeurs, et elles lui accordent cette importance de sentiment intime et de dignité extérieure qui lui donne tout son prix en ne diminuant, par des confidences, ni ses délices, ni ses dangers, ni ses remords qu'il nous faut savoir deviner. Qu'une Bartet soit à peu près seule aujourd'hui à les pouvoir interpréter, cela prouve déjà la richesse de leurs nuances psychologiques. Leur révolte, c'est l'amour seul qui l'inspire. Heureuses, elles ne songeraient pas à vérifier les lois. Mais l'habitude d'être des victimes, qui les a si longtemps dressées à la douleur et à la pitié, les dresse maintenant contre l'injustice : leur voix est si tragique parce qu'il y passe la longue plainte des détresses séculaires.

leurs bras si suppliants parce qu'ils font le geste de la paix contre la guerre, le geste désespéré des esclaves que se disputent les soldats.

Hors l'amour, ces couples humains ne sont, la plupart du temps, que haine ou hypocrisie, à moins que le temps ne les désarme. « Oh ! évidemment, dit un personnage épisodique des *Tenailles*, dans le mariage, il n'y a guère de tirage que pendant les quinze ou vingt premières années. Après, le plus fort est fait : tout s'arrange. » Et pourtant quelque chose de sacré les pourra réunir au-dessus de toutes les hypocrisies, de toutes les haines, et ce sera la chair issue de leur chair. Devant l'enfant, l'homme et la femme n'auront plus le courage de se combattre, ils redeviendront les deux moitiés invinciblement associées pour l'œuvre de vie. Dans *le Dédale*, la légère Paulette de Saint-Éric elle-même s'en rend compte sous l'étreinte du malheur : « Pendant qu'avec Hubert, explique-t-elle à Marianne, je disputais notre enfant à la mort, il m'est apparu dans cette chair bien-aimée comment les époux peuvent, en vérité, n'être qu'un dans une seule chair… Mari et femme, ce n'est pas être mariés ; cela n'empêche point les divergences, les antipathies, les révoltes, ni, hélas ! les trahisons !… Mais, père et mère, on est prodigieusement identiques et unis et sans attache appréciable avec le reste du monde. On n'est que ces deux-là, sur terre, à pouvoir ne faire qu'un. » La communauté d'angoisse auprès du même lit d'enfant jettera Marianne de Pogis dans les bras de son indigne mari qu'elle a quitté. Et *la Course du Flambeau*, n'est-ce pas l'illustration de cet instinct maternel qui préserve l'avenir, fût-ce en

volant le passé? Alors apparaît la loi suprême de la nature. Elle tend aux hommes et aux femmes, qui toujours s'y laissent prendre, le piège de l'amour. Elle n'a point souci de leur bonheur, mais bien de la durée. Elle veut continuer l'œuvre éternelle de création.

Ainsi rien ne change, et dans le monde où il semble que l'art de vivre soit cultivé comme une plante de serre chaude, l'ironique nature mène, comme jadis dans les forêts primitives, les conflits des hommes. Ils croient imposer leur puissance se réaliser; en vérité, ils combattent pour elle et sous ses ordres. La fatalité règne, et c'est à peine si, dans ces ténèbres, brille parfois un éclair de pitié.

Ajoutez, comme je l'ai déjà fait remarquer à propos de *Connais-toi*, que les personnages nécessaires viennent encore renforcer le motif principal développé par les protagonistes, de sorte qu'on a l'impression de toute une orchestration savante, qui de ses mille voix soutient, complète, multiplie le chant essentiel. L'aventure où les héros se meuvent n'est pas si spéciale qu'elle ne menace les comparses ou ne rejaillisse sur eux, et derrière ceux-ci se devine toute la masse humaine. Ce procédé est celui des maîtres du roman et du théâtre. Il remplace le chœur antique qui exprimait les sentiments de la multitude. Par là ces ouvrages, qui paraissent au premier abord se limiter à la peinture d'une société choisie, sinon d'une élite, prennent une portée générale, vont inquiéter chacun en l'amenant à réfléchir sur sa propre existence. Sous les sentiments ou les mots qui les cachent, nous apercevons la ruée sinistre

des appétits et des convoitises, et nous voyons distinctement les clous qui ont servi à fixer les âmes aux corps.

II

Bagatelle, que la Comédie-Française vient de représenter et dont la presse a dit le succès, est à la fois la pièce la plus spirituelle et la plus méprisante de ce théâtre pessimiste. Elle commence sur un ton plaisant qui fleure la Régence, et l'on s'attend à n'y rencontrer que ces femmes dont les Goncourt disaient dans leur célèbre ouvrage sur le dix-huitième siècle : « Il est convenu qu'à trente ans une femme a « toute honte bue », et qu'il ne doit plus lui rester qu'une certaine élégance dans l'indécence, une grâce aisée dans la chute, et après la chute un badinage tendre ou du moins honnête qui la sauve de la dégradation. » On croirait un conte galant, dans le goût de *Point de lendemain*, ou de ce charmant *Ton de Paris* de M. de Lauzun. On se souvient de tout l'esprit aiguisé et cruel de *l'Armature* et de *Peints par eux-mêmes*. Puis le ton s'élargit, et l'on retrouve l'auteur du *Réveil* et du *Dédale*. La bataille s'est livrée en dentelles, mais les morts jonchent le sol, et l'on peut y ramasser jusqu'à l'amitié et l'amour. Ce passage de la comédie légère à la tragédie se fait avec une aisance surprenante, qui n'est pas sans rappeler un peu celle des *Liaisons dangereuses*, où l'esprit tout à coup disparaît devant le sang et les larmes.

Dans *les Paroles restent*, Mme de Sabécourt, offusquée d'une allusion peu délicate, proteste ainsi de ses intentions de maîtresse de maison : « Je donne à dîner, à danser. Je ne donne pas... à aimer. » Et l'un de ses invités de répliquer : « C'est pourtant ce qu'on a trouvé de mieux pour retenir ses amis... » Mme Orlonia, dans son château de Bagatelle, n'est pas si scrupuleuse, ou plutôt elle tient à retenir ses amis. S'il faut en passer par là, elle y passera. Elle préfère préparer les mariages, mais son culte pour l'amour est si parfait qu'elle ne saurait le proscrire illégitime. On ne peut se méprendre aux propos de ses hôtes. Ce sont propos très cyniques, et qui ne cherchent même plus à donner le change en invoquant l'attrait des cœurs ou des esprits. Sont-ce les mœurs nouvelles? Est-ce au contraire un retour au temps du prince de Ligne? Le mensonge n'est même plus en usage. Il n'est plus question de passion. Le Boisgommeux de *la Petite marquise* se croyait obligé d'invoquer le ciel, le tonnerre et les étoiles. Tout cela est relégué au magasin des accessoires. Chacun exprime crûment ce qu'il désire. Au château de Bagatelle, on ne parle que de la bagatelle.

Gilbert et Florence de Raon descendent chez Mme Orlonia qui est de leurs relations. Douze ans de mariage n'ont pas diminué l'amour de Florence pour son mari. On dirait un couple modèle, et la jeune femme ne tarde pas à être surprise et froissée des propos galants qu'on lui adresse, des propositions qu'on ne craint pas de lui faire. Chamfort, rapportant un mot qu'il avait entendu, disait que le grand monde est un mauvais lieu qu'on avoue. La trop bienfaisante Mme Orlonia ne lui infligerait

pas un démenti. Il n'est pas jusqu'à Jincour, l'ami intime de Gilbert, l'ami quasi légendaire et classique dont on cite mille traits merveilleux d'amitié, qui s'est battu pour son ami sans le lui dire et qui, désintéressement plus sublime, l'a fait décorer à sa place sans l'en informer, il n'est pas jusqu'à Jincour qui ne donne clairement à entendre à Mme de Raon ce qu'il espère, ce qu'il attend d'elle, et le peu d'importance d'un si petit, mais si agréable événement. La femme est en dehors de l'amitié. La femme est le gibier, et la chasse est ouverte. Il n'y a plus ni amis, ni maris, il n'y a plus que des chasseurs.

Florence de Raon n'est pas au bout de ses étonnements. D'un petit salon où elle s'est retirée pour écrire et aussi pour éviter les assiduités gênantes des hôtes suspects de Mme Orlonia qui, du moins, ne parlent pas pour ne rien dire, elle assiste, sans l'avoir souhaité, à une de ces parties de chasse qui se livrent un peu partout dans le château. Il n'y manque que les fanfares pour sonner l'hallali. Rassurez-vous : tôt ou tard les vainqueurs feront sonner ces fanfares, mais ce sera sur d'autres terres : ils ne manqueront pas de se vanter de leurs succès, de célébrer leurs exploits, et parfois, comme tant de chasseurs, de les inventer, afin de se ménager une opinion favorable et de s'autoriser d'une réputation dûment ou indûment conquise pour entreprendre des conquêtes nouvelles. Gilbert de Raon poursuit sous les yeux de sa femme, dont il ne soupçonne pas la présence, Micheline de Nismes, qui est, naturellement, l'amie intime de celle-ci. Micheline se défend, il est vrai, et il semble un instant que la bataille soit incertaine. Mais on

invoque contre elle un de ces arguments auxquels une femme qui tient à la considération du monde ne saurait résister. Il paraît qu'elle y passe pour insensible. Insensible, quelle infériorité ! et surtout dans un temps où toutes ces dames se pâment si volontiers, se pâment sur une toilette, sur une fleur, sur un vers, sur un potin, où elles se pâment tout le temps, où tout leur est une occasion de pâmoison, où la moindre chose ne saurait être qu'exquise ou odieuse, où il n'y a plus aucune mesure dans les appréciations, où il faut se précipiter d'emblée aux extrêmes sous peine d'encourir précisément cet affreux reproche d'insensibilité, ce ridicule de l'insensibilité. Insensible ! Peut-on oser le dire ! Mais la preuve qu'elle n'est pas insensible, c'est qu'elle se débat terriblement contre son excessive, sa douloureuse sensibilité. Ainsi Gilbert est-il informé sans retard que le coup a porté. Elle lui prouvera mieux encore sa sensibilité, et elle accepte le rendez-vous qu'il lui donne chez elle pour la nuit même.

Ils sont partis, et Florence peut sortir de sa cachette. Elle en sort désespérée. Comme Laure de Raguais, elle ne peut compter que sur ses cris et ses griffes pour se défendre contre cette société qui la dépouille et lui broie le cœur. Elle est incapable de se contenir, elle va faire un esclandre, causer un scandale, accuser le mari qui la trompe, l'amie qui la trahit, les deux misérables qui se sont associés pour la briser. Dans cet état d'exaspération nerveuse, elle rencontre Jincour. Son visage la livre déjà, elle ne peut se taire, et oubliant les propositions qu'il lui a faites et qu'elle a voulu prendre pour un badinage, ne voyant en lui que

l'ami de Gilbert, elle lui confie presque malgré elle son indignation et sa misère. Jincour essaie de défendre Gilbert, mais le voilà lui-même accusé. Au cours de cette conversation criminelle, Micheline de Nismes a fait allusion à une précédente aventure de M. de Raon, aventure à quoi le fameux Jincour se trouvait mêlé par le prêt de son appartement. Et M. de Raon, s'il a renié, n'a pas nié. Jincour, avec sa complaisance, n'est qu'un complice. A lui aussi, Florence dit son fait. Oh ! alors, Jincour ne se gênera plus. Pourquoi grossir de si banals incidents? Ce qui arrive à Florence arrive à tout le monde dans le monde. Au lieu de se fâcher si vilainement, de prendre si tragiquement les choses, comme elle ferait mieux de s'en accommoder ! Comme ce serait plus simple, et plus élégant ! Eh bien ! oui, tout à l'heure Mme de Nismes sera la maîtresse de M. de Raon. Mais Florence n'a qu'à exercer des représailles. Si elle les exerçait à la même heure, ce serait assez spirituel, ce serait d'une grâce parfaite. Avec qui? Mais lui, Jincour, n'en demande pas davantage. Il y a longtemps qu'il lui fait la cour. Le moment est venu, il ne convient plus d'hésiter.

Ainsi voilà ce que trouve à lui dire, à lui offrir l'ami de son mari : il lui propose de la consoler immédiatement ! Elle commence par être suffoquée de tant d'ignominie. Puis, sous le flot de trahisons et de bassesses qui déferle contre elle depuis un moment, perdant pied et se laissant aller à la dérive, elle ne sait plus bien distinguer elle-même ce qui est délicat de ce qui ne l'est plus, et, paraissant consentir à l'infâme marché de Jincour, elle accepte de lui donner rendez-vous, mais en ayant

soin de lui indiquer comme sa chambre celle de Mme de Nismes, celle où Gilbert doit se rendre. Les deux amis se rencontreront. C'est ici que se marque nettement la distance entre la société que peint M. Paul Hervieu et le dix-huitième siècle que semble rappeler le premier acte de *Bagatelle*. Si nous étions au temps du Régent, nous estimerions que ces deux rendez-vous donnés au même lieu nous ménagent un effet comique. Le mari et l'amant bernés à la fois, quel feu d'artifice à tirer ! Or, nous ne pouvons nous attendre une minute à un divertissement de ce goût. Nous avons affaire à des chasseurs qui n'admettent guère qu'on les dérange, et la rencontre pourrait devenir tragique.

Elle le sera, mais d'une manière très imprévue et qui maintient la pièce dans une atmosphère de psychologie, sans violences physiques. Micheline de Nismes s'est retirée chez elle, un peu avant l'heure où Gilbert la doit rejoindre. Elle n'a pu éviter d'emmener la petite lectrice qu'elle avait convoquée avant d'avoir écouté M. de Raon. Et voici qu'on entre chez elle comme dans un moulin. Mme Orlonia elle-même la vient surprendre. Enfin toutes ces tardives visiteuses consentent à regagner leurs appartements, et Micheline reste seule. Pas longtemps : Gilbert entre comme il y a été convié. A peine les deux amants sont-ils ensemble qu'on frappe à la porte, et il faut bien ouvrir, car c'est Florence elle-même. On tâche à lui donner le change : on devisait entre camarades. Elle a l'air de se laisser prendre à ce jeu, et peu à peu elle se dévoile et les accuse. Elle n'était donc entourée que d'ennemis. Son mari, sa meilleure amie s'entendaient pour la torturer. Ils ne pensaient pas à

sa douleur : belle excuse en vérité ! Mais ce monde où ils vivent n'est donc qu'embûche et guet-apens. Il n'y a pas d'amis, il n'y a pas d'amour : on s'amuse. Et il ne tenait qu'à elle de s'amuser. Jincour se serait volontiers chargé de l'y aider. Jincour ! proteste Gilbert. Sans doute, Jincour. Il va venir, croyant entrer chez Florence. Si Gilbert veut être édifié, lui aussi, sur le compte de ce parfait ami, il n'a qu'à attendre une minute. En effet, la porte s'est ouverte, la portière se soulève, Jincour est là, figé, pris au piège, sans une explication possible. Qu'on imagine, ou plutôt qu'on aille entendre le dialogue échangé entre ces quatre personnages ! Autour d'eux, en eux, il n'y a plus que des ruines. A quoi donc pourront-ils croire désormais? A qui oseront-ils se fier? Quelle vie reprendront-ils? L'orgueil de Jincour, c'était sa belle amitié pour Gilbert de Raon : il lui mentait et se préparait à le dépouiller. Micheline se reposait sur l'affection de Florence : elle lui volait son mari. Gilbert passait pour le plus tendre des époux : il jouait une comédie. Et sans doute il ne voulait pas lui infliger de souffrance : il aurait seulement souhaité qu'elle ne se doutât de rien. Et Florence elle-même, empoisonnée par les mauvais miasmes qu'elle a respirés dans le château de la plus aimable des entremetteuses, ne ressent-elle pas la pire humiliation qui est la mésestime de soi-même? Venue avec un cœur droit, simple et sincère, elle a écouté Jincour, elle a consenti à jouer pour lui le rôle d'une femme facile, elle a brisé le lien qui unissait les deux amis, mais elle l'a brisé d'une façon vile, et non pas loyalement. Elle s'est servie des armes dont on se servait contre elle. Or, c'est

déjà déchoir que d'accepter certaines compromissions, fût-ce pour le plus légitime motif. Elle le sent bien, elle n'est pas assez gâtée encore pour ne pas le sentir. Elle n'est pas très fière de la façon dont elle s'est défendue. Et pourtant le mal qu'elle s'est fait à elle-même est plus profond encore qu'elle ne le suppose. Comment reste-t-elle, consent-elle à rester chez Micheline son amie après que son mari s'est retiré? Micheline implore son pardon. Qui sait? répond-elle, plus tard, quand le temps, ayant atténué les blessures, lui permettra de traiter sa douleur de bagatelle. Que ce mot final est donc inquiétant pour son avenir, ou plutôt de quelle amertume profonde, de quelle définitive déception de la vie n'est-il pas le cruel et philosophique témoignage !

Et voilà où conduit la bagatelle.

Le rôle de Florence de Raon fut pour Mme Bartet l'occasion d'un nouveau triomphe, et d'un triomphe fort complet, car elle eut l'occasion d'y déployer des dons presque contradictoires, puisqu'elle y passe de l'esprit à l'émotion, de la réserve au pathétique. Une fois de plus elle démontra ce que le charme et la grâce peuvent cacher, puis révéler de sensibilité ardente et de force tragique. Mme Cerny fut une Micheline sensible, désemparée, amoureuse, puis honteuse d'elle-même, très digne de sa partenaire. M. Albert Lambert, un peu gêné dans la vie moderne, y fit de beaux efforts pour se libérer de ses habitudes lyriques, et M. Grand déploie dans tous ses rôles cette chaleur et cet accent de sincérité qui lui donnent tant d'action sur le public. Et comment ne pas louer la Comédie-Française de

confier les moindres personnages d'une pièce à des acteurs de grand renom et d'un art accompli? Ce fut un plaisir d'applaudir Mme Pierson, Mlle Leconte, Mlle Géniat, etc.

III

Chez l'auteur dramatique, chez le romancier, tantôt c'est l'idée qui commande l'affabulation de l'œuvre, tantôt l'observation la fournit directement. J'imagine que M. Paul Hervieu va de l'intérieur à l'extérieur. Dans son expérience de la vie humaine, quelques observations importantes lui paraissent acquises, se sont dégagées peu à peu des contingences, des circonstances, pour se cristalliser en vérités psychologiques. Elles ont pour ainsi dire force de loi, et il suffira, pour les vérifier, de les remettre en contact avec la réalité d'où elles sont sorties. Ainsi conduit-il ses personnages, ses situations comme un général conduit ses troupes sur un terrain qu'il connaît. « Il a vraiment fait, a écrit M. Jules Lemaître, la « physiologie » des mondains, pour employer une expression qui fut à la mode il y a cinquante ans. Il nous a montré, comme elle est dans son fond, l'existence monstrueuse des hommes et des femmes du monde qui ne sont que cela, des riches qui ne vivent que pour paraître, pour observer des rites qu'ils ne comprennent même pas, et pour jouir. Il nous a fait concevoir de secrètes analogies entre cette vie-là et celle que mènent, à l'autre bout de la

société, les « joyeux » et les « joyeuses » des boulevards extérieurs, qui sont des oisifs, eux aussi, mais moins polis et pressés de nécessités qui ne leur permettent pas d'être inoffensifs. » Mais nous avons pu voir que précisément les héros de M. Hervieu ne sont pas inoffensifs et que leur *physiologie* consiste à fixer l'âme au corps.

Il n'est guère de moraliste plus sévère pour l'humanité que M. Paul Hervieu. J'ai montré que son art méthodique et simplificateur avait découvert, sous le luxe compliqué de la civilisation, la persistance de l'animalité primitive et le règne éternel de la force. Mais lui-même a fixé des limites à son observation. Comme à Chamfort, c'est le spectacle du monde qui lui a communiqué cette amertume. Rien n'est plus vague que ce terme : le monde, et rien n'est plus précis ensemble. Car ce qui caractérise le monde, c'est l'esprit du monde, dénoncé par l'auteur de *l'Imitation* qui vivait au fond d'un cloître. « Quel est donc le partage du serviteur du monde? dit *l'Imitation*, un immense ennui parsemé de quelques rares plaisirs. » C'est que le serviteur du monde s'est volontairement réduit à ses propres ressources. Il a renoncé à tout ce qui pouvait le sortir de lui-même, le travail, la charité, l'ambition, la gloire, il rapporte tout à lui-même et ne cherche jamais que lui-même. Seul avec lui-même, il n'a pourtant de goût à rien, et pour sortir de soi il n'a que le monde. Là seulement il se sent vivre. Là son âme, fixée au corps par le clou de la volupté, épouse les opinions de ce corps, se plie à ses mœurs et à ses habitudes. Volupté de tous les sens, des parfums, des lignes, des couleurs, des gestes et des mots, de l'esprit

et du charme et surtout de la chair désirée, il y trouve l'oubli de tout ce qui est au dehors et qu'il ne veut pas connaître, que cela s'appelle misère, travail, pitié, amour, gouvernement de soi-même et gouvernement des hommes, et l'oubli de tout ce qui est au dedans, que cela s'appelle méditation ou prière. Le plus féroce individualisme est bientôt seul à le conduire. Comment n'en arriverait-il pas à cette conception du chasseur qui poursuit une proie? Et les salons sont devenus sa forêt. Au delà, ce sont les hommes qui font tout ce qu'il ne fait pas, qui labourent, sèment, moissonnent, engrangent et de la terre fendue font sortir le pain quotidien, et qui, le soir, fatigués, n'ont que le temps de dîner en famille et d'offrir à Dieu leur journée. Il s'est donc placé hors de la commune mesure, et l'Évangile comme *l'Imitation* est terrible pour cette audace. Sa force ne lui sert ni à produire, ni à conduire, ni à protéger. Il la détourne de son véritable usage. M. Hervieu lui reproche d'avoir fait les lois à son profit. En réalité, ce monde de désœuvrés s'est mis en dehors et au-dessus des lois. Car les lois humaines ne peuvent rien pour empêcher ni guérir les blessures qu'il fait. Toujours, par quelque côté, elles se révèlent impuissantes. La douleur et la mort lui échappent, et c'est pourquoi M. Hervieu a écrit son admirable *Dédale*. Dès qu'elles pénètrent dans l'intimité et ne se contentent pas d'imposer l'ordre extérieur, elles aboutissent en effet à un dédale. Une seule matera ces énergies inutilisées, les disciplinera, les emploiera, les fera rentrer dans le plan de la commune humanité, et ce sera la loi religieuse. « L'homme sans dévotion, a dit saint François de

Sales, — mais dans son langage dévotion signifie religion, — est un animal sévère, âpre et rude ; et les maris doivent souhaiter que leurs femmes soient dévotes, car sans la dévotion la femme est grandement fragile et sujette à déchoir ou ternir en la vertu. »

Chamfort, qui ne pouvait se passer du monde et qui méprisait le monde, vit passer les charrettes qui conduisaient à la guillotine ce monde charmant, pimpant et frivole du dix-huitième siècle où la douceur de vivre connut la perfection. Il semble que les romans et les pièces de M. Paul Hervieu, spirituels et tragiques tour à tour, et tout chargés d'une âcre amertume, aboutissent dans leur pessimisme à une nouvelle Terreur. A travers la volupté qu'ils poursuivent, ces chasseurs lancés dans la vie moderne courent à l'abîme. Ils vont à la découverte d'eux-mêmes à quoi ils ne sont pas préparés et qui sera pour eux la plus sèche des guillotines. Ce serait presque un spectacle réconfortant, si l'on ne s'en trouvait distrait par la plainte déchirante de tant de malheureuses victimes que le destin a broyées, Régine de Vesles, Marianne de Pogis, Thérèse de Mégée, Irène de Fergan, Laure de Raguais, Clarisse de Sibéran, Florence de Raon, pareilles à ces colombes poignardées qui portent au cou la marque de leur éternelle blessure. Ainsi l'œuvre cruelle et farouche de M. Paul Hervieu se grandit et s'ennoblit d'un immense cri de pitié, qui couvre jusqu'à la voix de la haine et du mépris.

NOVEMBRE 1912

Porte-Saint-Martin : *les Flambeaux*, pièce en trois actes de M. Henry Bataille. — Variétés : *l'Habit vert*, comédie en quatre actes de MM. Robert de Flers et Gaston de Caillavet. — La critique dramatique.

I

Les Flambeaux, ce sont, par delà les savants qui les expriment et les représentent, les idées, « les grandes idées qui éclairent, en la précédant, la marche de l'humanité dans le dédale de ses ténèbres, les idées presque indépendantes de nous-mêmes, dont nos actes sont les tributaires ou les satellites empressés ». Ainsi, M. Henry Bataille commente-t-il son titre. Et tout de suite nous apparaît la confusion qui va rendre la pièce obscure et incomplète, en subordonnant la vie réelle à une autorité qui ne la commande pas. M. Henry Bataille en est demeuré à une conception un peu retardataire de la science et croit encore que nous pouvons attendre d'elle une explication de notre destinée dont elle ne fait que déplacer le secret. Notre philosophie la plus récente, après le pragmatisme de James et surtout avec le bergsonisme, ne s'est-elle pas détournée du cerveau pour rendre sa confiance à cet ordre qui, selon

Pascal, vient du cœur ou de la charité? Elle oscillera sans doute encore dans l'avenir, mais l'humanité n'a pas attendu, pour se mettre en marche, que ces flambeaux soient allumés. Tout recommence, dès le commencement, et la vie, et la mort, et la misère, et la douleur, et les plus belles découvertes n'y ont rien changé : elles atténuent ici un mal qui empire ailleurs. Il y a dans notre être un fond irréductible que la science ni la philosophie n'atteignent et qu'elles ne peuvent satisfaire. La science et la conduite de la vie ne sont pas au même plan. Les hommes se dirigent vers une autre lumière et ne regardent pas leur chemin à la lueur de ces flambeaux vacillants.

Cette dualité de la science et de la vie, c'est le sujet qu'avait traité avec grandeur M. François de Curel dans *la Nouvelle Idole*. Pourquoi ne reprend-on pas à la Comédie-Française *la Nouvelle Idole?* Ce serait inscrire au répertoire l'une des plus nobles œuvres de ce temps, et rendre son autorité à un auteur dramatique trop dégoûté de nos spectacles et qui avait jadis contribué à les relever. Le héros de *la Nouvelle Idole*, Albert Donnat, est un rival de Pasteur. Il cherche, il va trouver le vaccin du cancer, mais, pour parvenir à ce résultat qui libérera l'humanité future de ce mal redoutable, il lui faut expérimenter sur de la chair vivante. Cet Albert Donnat est, avant le Laurent Bouguet de M. Bataille, un de ces surhommes qui se sont affranchis des lois morales. Sans le secours de Nietzsche et de Gobineau, il s'est mis au-dessus des préjugés en cours, ou de ce qu'il croit être des préjugés. « En détail, l'humanité, dira-t-il, a beau n'être composée que d'in-

dividus accablés de soucis matériels, — en bloc, elle est menée par des idées qui lui sont chères, qui intéressent si profondément ses fibres les plus délicates, que renverser une de ces idées, c'est envoyer au supplice des milliers d'innocents. Le penseur marche sur un chemin jonché de cadavres auxquels il ajoute souvent le sien. Celui qui écrit une ligne vraiment neuve peut s'attendre à ce que, dans l'avenir, des créatures soient tuées à cause d'elle. Faut-il, pour cela, ne pas proclamer la vérité quand nous la dégageons?... Allons donc ! » Le problème est nettement posé : le docteur Donnat réclame pour les précurseurs le droit de chercher la vérité par tous les moyens. Et lui-même — car il ne fait pas que parler — a inoculé le cancer à des malades d'hôpital que sa science médicale sait condamnés à la mort, pour une expérience décisive dont il attend la vérification de sa découverte : « Suis-je coupable d'étudier dans ce pauvre petit corps, condamné à une dissolution prochaine, le secret qui va sauver des générations?... » Seulement, le petit corps tuberculeux d'Antoinette Milat guérit de la tuberculose, par un miracle que la science d'Albert Donnat n'avait pas prévu, et ce sera du cancer inoculé qu'elle devra mourir dans d'épouvantables tortures. Le docteur s'est cru le droit d'expérimenter : il a pris le droit de tuer. Sans doute, il avait soutenu que « s'il est permis à un général de faire massacrer des régiments entiers pour l'honneur de la patrie, c'est un préjugé de contester à un grand savant le droit de sacrifier quelques existences pour une découverte sublime, comme celle du vaccin de la rage ou de la diphtérie », mais quand il connaît le cas d'Antoinette

Milat, il perd sa belle assurance, et il se juge lui-même tout autrement, en vertu de quoi? Je cite encore : « Je m'aperçois, explique-t-il à sa femme, avec une surprise peut-être naïve, que *le développement intellectuel d'un homme influe médiocrement sur sa vie...* Un savant imagine de profondes raisons pour expliquer sa conduite, un charretier suit son instinct, et ils font l'un et l'autre à peu près les mêmes choses... Il y a certaines cruautés que j'ai le droit d'exercer dans un but supérieur, j'en suis convaincu. Eh bien! ma raison a beau m'absoudre, j'ai des remords, comme un voleur de grands chemins qui a tordu le cou d'un passant. A quoi bon mesurer la portée de ses actes avec une intelligence de savant, si on doit les déplorer avec une conscience de charretier? » En vérité, ce grand savant découvre le fond humain irréductible à la science, et qui se rencontre chez le charretier comme chez le savant. *Science sans conscience*, disait Rabelais, dans une formule célèbre, *n'est que ruine de l'âme.* Or, la conscience ne dépend pas de la science, tandis que le savant a beau faire, il ne lui échappe pas. On croit *contempler de haut l'humble humanité*, et l'on ne voit pas *ce qu'un enfant verrait.* Et une autre façon de comprendre et de juger apparaît nécessairement : nous ne valons pas dans la vie par notre science, mais par notre beauté morale. La plus humble fille de la charité peut dépasser infiniment le savant le plus illustre. Notre beauté morale, c'est notre force de sacrifice, et nous n'avons le droit de sacrifier que nous-mêmes. Une Antoinette Milat qui offre sa vie déjà prise criminellement, pour soulager la misère humaine, est incomparablement

supérieure à l'orgueilleux Albert Donnat qui s'est octroyé à lui-même le droit de s'emparer de ce qui ne lui appartenait pas, à cet Albert Donnat avant son propre sacrifice et ce qu'on pourrait appeler sa conversion : « Il y a, reconnaîtra-t-il, une qualité d'actes dont la beauté nous attire tous... Le voici, l'élan de l'humanité entière vers un soleil unique... Je le cherchais où il ne fallait pas, dans les cerveaux, et je le trouve dans les cœurs... »

Cette impuissance des idées à conduire la vie, magnifiquement analysée dans *la Nouvelle Idole*, nous la retrouvons dans *les Flambeaux* de M. Henry Bataille, mais, chose curieuse ! nous l'y retrouverons malgré les protagonistes de la pièce et l'auteur lui-même. Dans ses œuvres brillantes, habiles et imparfaites, d'un lyrisme exaltant et artificiel ensemble, d'un style tantôt rare et tantôt frelaté, toujours curieuses et prêtes à agir sur les nerfs, M. Bataille nous représentait d'habitude les violents instincts déchaînés, la fatalité des passions se heurtant, comme la mer qui assiège les digues, contre tous les liens sociaux et toutes les barrières séculaires. Il ne trouvait pas de contrepoids à leur force individuelle. Dans sa nouvelle pièce, il transporte cet individualisme dans le domaine des esprits. Son savant, Laurent Bouguet, ne se soumet pas plus à une règle objective que *la Vierge folle*. Il n'y a pas, comme on l'a cru, une disparate entre *les Flambeaux* et les ouvrages précédents de M. Bataille. C'est la suppression des mêmes limites imposées à l'être humain, le même rejet de la loi morale et sociale : Laurent Bouguet meurt pour son idée, comme l'héroïne de *la Vierge folle*

pour son amour. Et c'est le même genre d'émotion que procure la rapidité d'une course en ligne droite, quel que soit le but, apothéose ou abîme.

Nous sommes à l'Institut Claude-Bernard ou, si vous voulez, à l'Institut Pasteur. Laurent Bouguet, qui en est le directeur, est près de découvrir le sérum du cancer. Dans ses recherches, il a été secondé par sa femme qui a été sa collaboratrice la plus dévouée, sorte de sainte laïque pour qui le monde se résume dans la science et la science dans Laurent Bouguet, et par son ami Blondel, brave garçon ardent et sensible qui subit avec joie l'ascendant du maître. Il explique ses espérances à ses élèves. La maladresse d'une jeune dactylographe hongroise, Edwige Voroditch, disciple enthousiaste promue au rang de secrétaire, qui a pris un bacille pour un autre, impatiente Mme Bouguet qui, demeurée seule avec sa fille Marcelle, est mise au courant par celle-ci, et d'une façon assez peu délicate (mais les relations entre parents et enfants, dans le théâtre de M. Bataille, et d'ailleurs dans presque tout le théâtre contemporain, s'accompagnent rarement de délicatesse et de respect), des potins de laboratoire où le nom du grand Bouguet est un peu trop mêlé à celui de la belle étrangère. Mme Bouguet vivait dans une admirable sérénité. C'est la première fois qu'elle est invitée à douter de son mari, à regarder sa vie conjugale, à s'interroger sur son bonheur. Ce caractère très droit, très haut, très noble se maintiendra d'un bout à l'autre et sera l'ornement de la pièce. Il est très vrai que les idées peuvent composer une atmosphère de calme, comparable à l'air pur des sommets, favorable à l'oubli des petitesses

humaines ; mais si l'on descend de ces sommets où l'on respirait si à l'aise — et qui donc est assuré de n'en pas descendre ? — elles deviennent des directrices insuffisantes, soit qu'elles aient mal préparé la volonté aux surprises de la vie en ne lui présentant que des abstractions, soit qu'elles la poussent aux solutions absolues sans tenir compte de l'expérience. Laurent Bouguet va nous permettre de le vérifier sur lui-même. Sa femme, loyalement, l'interroge. Elle ne complique rien, elle va droit au but. Est-il ou non l'amant d'Edwige ? Il le nie, et nous avons l'impression qu'il ment. C'est l'aventure banale du mari qui, pour avoir cédé à un caprice momentané, n'entend pas que son ménage en souffre et saura en maintenir l'union et la paix, même en se diminuant à ses propres yeux. Mais voici qu'elle insiste d'une façon presque tragique, et en s'accusant elle-même : peut-être, absorbée par sa tâche de collaboratrice, n'a-t-elle pas su montrer à son mari toute sa tendresse de femme ; il est fêté et adulé, il a pu être tenté, elle s'en rend compte maintenant : qu'il parle, elle lui pardonne d'avance, car elle ne se sent pas sans reproche. Pour la seconde fois il nie et la tranquillise. Or il a menti en effet. Un soir, emporté par ses sens, il a été l'amant de cette Edwige qui l'admirait et l'adorait. Après, il l'a rejetée de sa vie. Elle demeure dans son ombre, sans plus rien obtenir qu'un peu d'amitié brusque et rapide qui a rétabli les distances. Il n'attache aucune importance à ces relations physiques, et c'est ce qui lui a permis d'affirmer à sa femme si catégoriquement que son passé ne lui inspirait aucune gêne, aucun remords. Bien, mais il vient de se rendre coupable d'une

autre faute. Pour un savant, la vérité a plus d'importance que pour tout autre homme. Il lui préfère donc la paix du ménage, il agit donc comme le vulgaire. Ses idées ne le conduisent pas. Et pas davantage sa psychologie : il ne s'est pas rendu compte de ce qu'il y avait de solennel, de poignant dans l'attitude de sa femme et de l'intérêt particulier d'une réponse qui, pour elle, serait définitive et sur laquelle il ne pourrait plus revenir. Ce mensonge initial sera l'engrenage où toute sa vie sera broyée. Car immédiatement il en engendre un second. Puisque Edwige n'est rien pour son mari, Mme Bouguet la mariera, et à qui? à Blondel, l'ami intime, le second de Laurent, à Blondel qui aime en secret la jeune fille. — Je leur parlerai à tous deux, consent Bouguet. — Il s'adresse d'abord à Edwige, et il se heurte à sa résistance. Ce qui n'a été chez lui qu'une occasion de plaisir est pour elle un amour profond, complet, qui la possède toute, et il la veut donner à un autre ! Elle se révolte, elle lui crie son injustice, elle l'ébranle dans sa foi en lui-même ; il se demande si, à force d'étudier les lois de la nature, il ne s'est pas mis hors l'humanité. Mais sont-ce les lois de la nature qui lui ont appris à compter pour rien les pièges qu'elle nous tend? Singulier biologiste qui obscurcit sa science au point de n'y plus apercevoir les phénomènes de la vie ! Comme le Nekludov de *Résurrection*, il va découvrir sa responsabilité dans l'amour qui, selon lui, n'en comportait pas. Mais il ne se penche pas sur cet abîme. Cependant, quand il parle à Edwige d'éloignement, elle cède : c'est elle maintenant qui est décidée à épouser Blondel, pour rester dans le voisinage de son

maître, pour continuer du moins de le voir. Trop tard il tente de l'en détourner. Reste à faire le bonheur de Blondel qui a été prévenu par Mme Bouguet, de Blondel qui, à l'instar de son maître, est au-dessus des préjugés. Edwige est une jeune fille avec tache : elle a fauté là-bas, en Hongrie. Blondel le sait et ne s'en inquiète point. Ce qui l'inquiète, ce sont les rapports de la jeune fille avec son maître, car il connaît les bruits qui circulent, et comme Mme Bouguet son mari, il interroge son ami anxieusement. Celui-ci nie une seconde fois, et non point par un sentiment d'honneur auquel il ne croit pas : il nie parce que Blondel vient de lui affirmer son indifférence pour la faute passée d'Edwige. Mais voilà Blondel, maintenant, qui laisse éclater sa joie. Il aimait la Hongroise, et cela seul le retenait, la peur qu'elle ne fût la maîtresse de Bouguet. Libéré de ce poids, il retrouve son cœur de vingt ans qui bondit d'allégresse et de confiance. Atterré, Laurent Bouguet essaie encore de le contenir. Il est trop tard.

On a reproché à Laurent Bouguet de se replacer, par son double mensonge, dans le cas de l'humanité moyenne qui se tire d'affaire comme elle peut et notamment en cachant ses fautes. Ce savant, s'il pense haut, agit comme le premier venu, comme le charretier de *la Nouvelle Idole.* Ce qu'on peut lui reprocher surtout, c'est son manque de psychologie. Nous l'avons constaté dans son entrevue avec sa femme. Nous le constatons pareillement dans la scène avec Blondel. Comment ne sait-il pas, ce savant, l'illogisme du cœur humain prêt à oublier une faute que rien d'apparent ne rappelle, incapable de pardonner une faute dont

on a le complice sous les yeux? La jalousie s'exalte surtout quand elle est frappée par des images. Ce n'est pas que le caractère de Laurent Bouguet soit faux; il est fréquent, au contraire, qu'un homme de laboratoire ou un savant enfermé dans l'étude des questions abstraites révèlent dans la vie une ingénuité désarmante, une ignorance singulière des hommes. C'est pourquoi il convient de se méfier de leur philosophie : ils sont parfaitement capables de mettre en circulation des idées contraires à l'observation, à l'expérience et susceptibles de répandre bien des maux. Ce Laurent Bouguet, poursuivant ses idées, ses théories, sans aucun souci des ravages qu'elles pourraient causer, aurait pu être à la scène un de ces dangereux utopistes qu'on rencontre dans l'histoire des intelligences. Mais, précisément, il ne les suit pas. *Son développement intellectuel influe médiocrement sur sa vie.*

De ce mensonge initial, de ce petit mensonge de charité conjugale, vont sortir des maux disproportionnés. Laurent Bouguet a reçu le prix Nobel et l'on fête à l'Institut Claude-Bernard cette gloire mondiale. Parmi les invités se trouve le grand écrivain Hernert, à qui le prix était primitivement attribué et qui s'est effacé devant Bouguet. Il explique au savant, dans une scène qui n'est pas sans grandeur, la cause de cet effacement. C'est simplement un acte de reconnaissance intellectuelle. Les livres de Laurent Bouguet l'ont aidé à comprendre la vie, ont contribué à son ascension, car il a franchi les échelons des sens et des sentiments pour s'élever jusqu'aux idées. Bouguet lui confie, presque avec épouvante, qu'il a suivi la

route inverse. Que ces deux grands hommes aiment donc à simplifier ! L'homme est à la fois corps et âme, intelligence et sensibilité ; il n'est pas divisé en compartiments. Tout se mêle en lui et sa lourde tâche est d'obtenir un équilibre, une harmonie que bien peu réalisent, que Laurent Bouguet ne parvient pas à réaliser. Edwige, mariée depuis deux mois, étouffe dans son mariage. Elle ne s'est mariée que pour continuer à voir son maître, qui, troisième imprudence, a laissé au ménage un pavillon de l'Institut. Son amour la dévore et surtout en ce jour où elle le voit dans une apothéose. Il est à tous, excepté à elle. Et comme il passe, elle le retient, elle le supplie, elle se montre si désespérée qu'il consent à la rejoindre tout à l'heure dans le pavillon. Et, naturellement, il y sera surpris par sa femme qui aura le courage de se taire et par Blondel qui, s'abandonnant à sa nature, éclatera en fureur et en imprécations. En vain tâchera-t-il à le calmer, à l'élever au-dessus de toutes ces petitesses de la chair. Mais, quand on prend sa femme à quelqu'un, il est assez malaisé de le raisonner. Blondel, cela se comprend, ne veut rien entendre. Qu'importe si Bouguet n'est plus l'amant d'Edwige puisqu'il doit avouer qu'il l'a été? La trahison de l'amour s'augmente de la trahison de l'amitié. Edwige, accourue au bruit, ne recourt, elle, à aucun expédient. Sans envisager les conséquences de son acte, avec une fougue tout animale, elle veut se précipiter du côté de Laurent Bouguet qui la repousse : oui, il a été son amant, oui, elle lui appartient de cœur tout entière. Et Blondel, fou de colère et de douleur, va chercher le manuscrit où son maître exprimait une philo-

sophie nouvelle, et il le détruit. Pauvre Blondel, qui confond aussi les plans de la vie et dans son esprit scientifique n'aperçoit pas qu'il n'y a aucun rapport entre sa vengeance et le tort que lui a fait Bouguet ! Hans de Bulow, plus noble de caractère, lorsque Wagner, à qui il avait rendu tant de services, lui prit sa femme, ne consentit jamais plus à le revoir, mais continua à interpréter ses œuvres. Il séparait le musicien de l'homme. L'œuvre d'art, l'œuvre scientifique ont une vie propre, indépendante de celle de leur auteur. Mais il est vrai que la perte de ce manuscrit ne doit pas être bien grande : Laurent Bouguet manque trop de clairvoyance et de connaissance des hommes pour que sa philosophie n'eût pas été incomplète.

Cette basse vengeance n'a pas suffi à Blondel Il a frappé Bouguet à une séance de l'Institut, et les deux anciens amis se sont battus en duel. Une fois de plus, Laurent Bouguet a sacrifié aux habitudes communes et ne s'est pas laissé conduire par ses idées. Mortellement blessé, on le rapporte, et sa tenace agonie va remplir tout le dernier acte. Comme ces ténors qui se relèvent pour chanter leur grand air, il va commander à la mort et régler lui-même le sort de chacun après lui. Edwige doit disparaître, il s'en aperçoit bien tard, et il le lui ordonne. Puis il exige qu'on fasse venir Blondel. — Assassin ! crie Mme Bouguet. Elle ne soupçonne pas encore ce que son mari veut obtenir, et ce qu'il veut obtenir, c'est que sa femme pardonne à Blondel et qu'ils s'associent afin de poursuivre l'œuvre commune, un peu plus importante que leurs petites destinées individuelles. Le sérum du cancer est sur le point d'être découvert, il ne

l'est pas encore. Seuls, sa femme et Blondel sont au courant de sa méthode, de ses dernières investigations, de la marche à suivre. Il est indispensable qu'ils travaillent en commun, dans la paix et la sérénité indispensables à l'œuvre scientifique. Seront-ils au-dessous de cette confiance surhumaine? Blondel accepte, mais Mme Bouguet ne peut vaincre ses répugnances. Et, épuisé par son effort, Laurent Bouguet expire. Les élèves, les disciples, avertis, envahissent la chambre. L'un d'eux fait observer à Blondel que sa présence est inconvenante. Alors, ce que n'avait pu obtenir Bouguet vivant, le mort l'obtient. Mme Bouguet, par-dessus le cadavre, tend la main à Blondel. « Écoutez, dit-elle à l'assistance, les derniers mots de votre maître. Il nous a dit à tous deux : « Je « vous lègue ma pensée et ma tâche. » Laurent, ton esprit dans mon esprit, tu seras exaucé. Nous t'obéirons. J'en aurai le courage et peut-être la force. »

Cette fin est assurément grandiose. Elle est exceptionnelle, car on meurt, à l'ordinaire, comme on peut, et il est rare que l'on puisse disposer ses dernières minutes d'une façon décorative. Laurent Bouguet, détaché de la vie, revient tout entier à son idéal scientifique, aux Idées, aux Flambeaux. Ces flambeaux ne l'ont pas dirigé dans ses actions, mais il est frappé bien cruellement, pour un caprice d'un instant. Peut-être est-ce la vérité dont il était le servant qui s'est vengée de ses dédains dans le domaine pratique? Peut-être est-ce son orgueil qui, en le plaçant au-dessus des instincts et des passions méprisées de la chair, a attiré sur lui la foudre? On l'écoute mourir avec intérêt.

mais ce qui émeut davantage, c'est la droiture, c'est le courage de Mme Bouguet qui, elle, a toujours uni son cerveau et son cœur dans le culte unique de la vérité.

La représentation des *Flambeaux* est, d'une manière générale, excellente. M. Le Bargy, un peu emphatique au début, donne au dernier acte une force juste et une puissante autorité. M. Huguenet est parfait de naturel, de simplicité, d'ardeur, de douleur. Mme Suzanne Desprès communique à Mme Bouguet une sorte de majesté qui force le respect et, à la fin, un pathétique admirable. Mme Yvonne de Bray est charmante et douloureuse dans le rôle d'Edwige.

II

A peine fondée, l'Académie fut brocardée. Saint-Évremond, qui aurait dû en être, commença le feu, et le feu dure encore, mais dans *l'Habit vert*, de MM. Robert de Flers et Gaston de Caillavet, c'est un feu d'artifice.

Au temps de ma jeunesse, quand M. Anatole France fut élu, on fit grande fête au café Vachette, qui était alors un café littéraire où l'on n'entendait pas de jargons étrangers. Nous fûmes quelques-uns à demander à l'abbé Jérôme Coignard son opinion sur cette élection, et je publiai dans la *Revue Bleue* la réponse que je lui prêtai.

« Par ma foi, s'écriait-il, l'Académie perdrait-elle

l'habitude des mauvais choix? Elle nous avait accoutumés à un recrutement dont la médiocrité était consolante, car « la gloire d'un homme ordi- « naire n'offusque personne », et celle d'un grand auteur offusque plus d'un, lorsqu'elle est diplômée et inscrite sur un gros registre qui lui assure l'immortalité. Tournebroche, mon fils, je vous l'ai dit en maintes occasions, il y a dans le talent quelque insolence vis-à-vis de l'humilité de notre nature. Volontiers l'Académie se rangeait à cette opinion. Foin d'un auteur qui n'a jamais fait de méchant livre ! il est comme un saint qui, n'ayant point péché, aurait volontairement perdu l'occasion du repentir... »

Puis, notre abbé rendait à l'Académie cet hommage :

« On y professe la politesse et les manières choisies : pour une somme modique et peu rémunératrice que la gent jetonnière se partage en équité, tout en excluant les absents qui ont toujours tort, comme chacun sait, on s'amuse à y travailler à un gros dictionnaire et à y distribuer des prix à des grimoires obscurs et méritants, quelquefois écrits en flamand ou en suisse. De plus, on s'y divertit entre honnêtes gens à prendre de temps à autre un malheureux homme pour en faire un collègue, tout en laissant dans une ombre propice à la réduction de son orgueil quelque despote de l'intelligence... Et je demeure étonné qu'un homme de bon sens et d'esprit équitable, enclin à la tranquillité et de mœurs paisibles, ait désiré s'aligner dans l'arène où les concurrents se disputent un fauteuil... Quoiqu'il soit de la nature des choses d'ici-bas d'être imparfaites, les lois et coutumes,

tout en étant sans logique et non dépourvues d'absurdité, causent tant de bien dans le monde qu'elles seront toujours un objet respectable aux yeux d'un honnête homme. Et nous lisons dans Charron, en son écrit *De la sagesse*, au livre premier et chapitre huitième : « En premier lieu, « selon tous les sages, la règle des règles et la géné- « rale loye des loyx est de suivre et observer les « loyx et coustusmes du pays où l'on se trouve, « *sequi has leges indigenas honestum est.* » Et plus loin, du même : « Le monde n'a que faire de nos « pensées, mais le dehors est engagé au public « et luy en devons rendre compte : aussi souvent « nous ferons justement ce que justement nous « n'approuvons : il n'y a remède, le monde est « ainsi fait. » Or, la règle qui a toujours gouverné nos auteurs en ce pays de France est de dire du mal de l'Académie premièrement, et secondement de s'y présenter. Il y a quelque superbe à s'en tenir au premier point, et je blâme pour ma part la posture où s'est mis M. Fromont aîné, qui semble guigner une immortalité supérieure à celle du gros registre où les immortalités sont couchées par écrit... »

Les heureux auteurs de *l'Habit vert* ne suivront pas ce scandaleux exemple et s'en tiendront à la règle commune. Peut-être ont-ils seulement hésité pour savoir s'ils commenceraient par le second ou le premier point. Le mal qu'ils disent de l'Académie est si énorme qu'il ne l'atteint pas. Ils consolident sa gloire en la blaguant. Les banderilles qu'ils lui lancent ressemblent, une fois fixées, à de petits drapeaux.

L'Habit vert continue, avec le même succès, le

même triomphe, le cycle ouvert par *le Roi* et *le Bois sacré*. C'est un mélange de réalité et de farce, d'observation et de fantaisie, de traits pris sur le vif qui se transforment en traits d'esprit, si bien que la satire s'y transpose en bouffonnerie. La vie y prend l'aspect d'un bal costumé. On reconnaît les types sous le déguisement. Mais il semble que peu à peu ce soit la fantaisie qui l'emporte. Il y avait plus de vérité dans *le Roi*, où se trouvait rajeuni le type du bourgeois gentilhomme. Peut-être cela tient-il à ce que les auteurs se laissent aller au plaisir de faire évoluer avec art l'étonnante troupe des Variétés? M. Henry Bidou la compare à l'ancienne comédie italienne, qui offrait ses cadres tout formés, ses personnages déjà tout prêts, et qu'il fallait mettre en branle sans penser à la modifier. Il faut bien que Max Dearly joue du Max Dearly, Brasseur du Brasseur, et que Lavallière soit Lavallière. Pour un Guy et une Granier qui composent leurs rôles, les autres sont d'avance tout composés. Et c'est pourquoi nous bondissons de plus en plus à leur suite dans un monde irréel, comme ce clown de Théodore de Banville qui trouait le plafond et sautait jusqu'aux étoiles.

L'Académie de *l'Habit vert* se compose d'un duc antédiluvien, d'un général gâteux, d'un vague baron, d'un secrétaire perpétuel plus vague encore, et ces messieurs réunis *se divertissent entre honnêtes gens à prendre un malheureux homme pour en faire un collègue.* Vous voyez que dès lors la satire n'atteint plus personne. Elle crée des fantoches pour s'en amuser, et, les ayant créés, elle est plus à l'aise avec eux. Elle multipliera dès lors

les mots cocasses, les aventures burlesques, avec une verve intarissable. Le discours de réception lui-même, avec sa parodie savante, la petite anecdote indispensable, le paradoxe habilement prolongé, sera trop beau pour être méchant. C'est une opérette dont les mille grelots tintinnabulent et dont les mots chantent comme des refrains : le public émoustillé a envie, quand il en sort, de fredonner ou d'esquisser des entrechats.

Vous raconterai-je *l'Habit vert?* Ce serait, je le crains, le couvrir de poussière. L'Académie est dans le marasme. Son secrétaire, l'excellent M. Pinchet (Prince), qui la sert depuis plusieurs générations, l'assure au duc de Maulevrier (Guy), qui reçoit chez lui ses collègues, le baron Bénin et le général Roussy des Charmilles. Les traditions s'en vont : l'un de ces messieurs n'est-il pas venu à la séance en bottines jaunes? Un autre, peu sérieux, s'est permis d'avoir un enfant ; un troisième a été trompé un lundi, quand, de temps immémorial, un académicien ne l'était jamais que le jeudi, jour de la séance. Cela tient à toute cette bohème que l'on reçoit, gens de lettres, romanciers, auteurs dramatiques. Justement un fauteuil est vacant. L'attribuera-t-on encore à quelqu'un de ces auteurs qui, du haut de leurs œuvres, se croient tout dû et tout permis? Le candidat idéal, ce serait celui qui, n'étant rien, devrait tout à l'Académie. Elle pourrait alors entreprendre à son aise l'éducation de ce Benjamin. En lui pourraient revivre et refleurir toutes les grâces et les élégances du passé académique. Le discours de Pinchet les a tous convaincus. Mais où trouver ce candidat idéal? Les candidats

ont la fâcheuse manie d'avoir des titres et de s'en prévaloir.

Ce sera le comte Hubert de Latour-Latour (Brasseur), type de l'homme réjoui, heureux et veinard. Il est entré chez le duc de Maulevrier pour rapporter sa valise oubliée dans le filet au musicien Parmeline (Max Dearly), hôte de la duchesse (Jeanne Granier), avec qui il a voyagé, et il a tout de suite conquis la duchesse, dont le cœur est vacant. La duchesse est Américaine et quand son cœur bat, elle retrouve son accent perdu ou à peu près. Elle le retrouve effroyablement en présence d'Hubert. Mais le duc surprend Hubert aux pieds de la duchesse. Eh bien ! mais il lui demandait d'appuyer sa candidature. Le candidat idéal, le voilà. — Vous êtes notre homme, lui déclare le duc. — Moi ! s'écrie Hubert ébloui : je serais immortel, immortel toute ma vie ! — Et il est reçu, et nous assistons à sa réception, interrompue par la découverte que fait le duc, au milieu de son discours, d'un billet adressé par la duchesse au récipiendaire. Ceci est la trame principale, mais il s'en trouve plusieurs autres. Parmeline, fêté par les dames, et vivant dans l'illusion des apothéoses, est à lui seul un sujet de comédie. Et il y a l'aventure de la petite Brigitte Touchard (Lavallière), éprise, elle aussi, d'Hubert et s'improvisant sa providence. Et je ne me charge pas de vous expliquer comment tout ceci se débrouille et s'arrange dans le cabinet du président de la République ravi d'avoir quelque chose à faire. Car ce malheureux président n'est qu'une machine à signer. — Vous ne lisez pas, avant de signer? lui demande-t-on. — Si je lisais, je ne signerais peut-

être pas. — Il y a là plusieurs traits qu'on dirait échappés du *Roi.* Le président a un cuisinier qui l'empoisonne, et il ne peut pas le révoquer : dans l'ordre de la franc-maçonnerie, ce cuisinier occupe un rang plus haut que le président du Conseil. — Bien, conclut philosophiquement le président, je serai donc empoisonné pendant sept ans. Mais on lui donne à signer la révocation de l'ambassadeur de France en Suède. — Ah ! ça, dit-il, c'est plus facile. — La politique porte bonheur aux auteurs comiques. Mais, j'y pense, le Parlement n'envahit-il pas l'Académie? Est-ce que nos nouveaux rois ne sont pas en train de l'investir? Les auteurs de *l'Habit vert* l'ont oublié.

L'Habit vert tourne un peu à la charge, quand la comédie se doit contenter de la caricature. La caricature est à base de réel, tandis que la charge en est une déformation. Il y a beaucoup d'humanité dans les types que nous tenons de la caricature : Joseph Prud'homme, le bourgeois jocrisse d'Henri Monnier ; Robert Macaire et Bertrand, le bandit gras et le bandit maigre, de Daumier et Philipon ; Thomas Vireloque, le mendiant de Gavarni. Remarquez que Balzac, notre plus grand créateur, a volontiers la plume caricaturale. Les types sont du vrai agrandi et simplifié. Le travail de l'écrivain, pour fixer un personnage dans la mémoire, n'est pas différent de celui du dessinateur qui opère à larges traits et supprime les détails superflus pour atteindre à plus de vigueur, mais qui ne perd pas de vue le modèle.

III

Le théâtre est, par lui-même, si absorbant, pendant la saison tout au moins, qu'il ne laisse pas au critique le loisir de présenter au public les ouvrages qui se rapportent au théâtre. Tout au plus, ces dernières années, ai-je pu étudier la psychologie d'une comédienne, Rachel, et d'un comédien, Got. La place m'a manqué jusqu'ici pour analyser le bel ouvrage de M. de Lanzac de Laborie sur le Théâtre-Français au temps de l'Empire. Je voudrais seulement signaler aujourd'hui, à mes lecteurs, deux livres qui résument admirablement l'année dramatique 1911-1912, la septième série du *Théâtre* de M. Adolphe Brisson, et *l'Année dramatique*, de M. Henry Bidou. On sait que l'un est le critique du *Temps*, et l'autre, celui des *Débats*. Leurs méthodes sont différentes, comme aussi leur classement. M. Brisson se contente du classement par auteurs dans leur ordre alphabétique. M. Bidou fait un peu plus de toilette : il trace à larges traits le tableau de l'année, puis il groupe les pièces auxquelles il a assisté selon leur genre littéraire : il y a le groupe des classiques et celui des romantiques, et celui des exotiques ; le théâtre idéaliste a son chapitre, comme aussi le théâtre de passion et de caractère, et la comédie sentimentale, et la comédie de mœurs. M. Brisson, avant d'entreprendre l'analyse d'une pièce, commence généralement par nous présenter l'auteur, son passé, ses idées, son

art, puis il résume le sujet en développant la psychologie des personnages, en la situant dans le milieu où ils évoluent, et quand il a ainsi éclairci les caractères et les mœurs, il revient à la synthèse. M. Bidou court plus vite au but. Nous entrons immédiatement dans la pièce, et il se trouve que les réflexions se font d'elles-mêmes rien que par la clarté répandue sur les acteurs, le dialogue, le décor. Un jour, peut-être, j'étudierai plus à l'aise ces méthodes. Ce n'est ici qu'une allusion à ces ouvrages qui font honneur à la critique dramatique.

Je ne puis me tenir pourtant d'y ajouter une citation empruntée à la belle préface de M. Faguet qui ouvre le livre de M. Henry Bidou. M. Faguet trace le portrait idéal du critique dramatique. Il exige de lui qu'il soit en premier lieu indépendant et, en second lieu, bon psychologue. Puis il ajoute : « Il faut de plus que le critique dramatique soit non seulement bon psychologue, mais bon moraliste, ce qui n'est pas du tout la même chose. Le moraliste est l'homme qui connaît le monde et qui a fait beaucoup d'observations sur les hommes et sur les femmes. C'est le moraliste ainsi défini que doit être le critique dramatique, sous peine de se tromper abominablement sur la vérité du personnage, sous peine de s'écrier : « On n'a jamais vu des gens comme cela » devant des personnages qu'à la vérité il n'a pas rencontrés dans sa famille, mais qui existent parfaitement et à des centaines d'exemplaires de par le monde et souvent de l'autre côté de sa rue. L'immense infériorité de Théophile Gautier dans ses feuilletons dramatiques, chefs-d'œuvre, du reste, d'imagination, de fantaisie,

d'esprit et de style, c'est que cet homme, qui voyait si bien le monde extérieur, était absolument incapable d'observations sur les hommes et ne savait pas distinguer un caractère d'un autre. Il en résultait que, forcé par les nécessités de la vie, d'être critique dramatique, il voyait dans une pièce si elle était spirituelle ou si elle était sotte, si elle était d'un beau style ou si la rédaction en avait été confiée à un honnête charbonnier ; mais point du tout si elle était vraie ou si elle était fausse, ni dans quelle mesure elle était fausse ou elle était vraie. Il suppléait à cela par son génie littéraire, par ses causeries brillantes, par sa pyrotechnie verbale ; mais la lacune subsistait. »

J'ajouterai que rarement le critique eut davantage besoin d'être un moraliste, notre théâtre introduisant volontiers dans la peinture de mœurs l'exceptionnel ou le factice.

DÉCEMBRE 1912

Odéon : *Faust*, de Gœthe, traduction en trois parties de M. Émile Vedel. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *Kismet*, conte arabe en neuf tableaux de M. Edward Knoblauch, texte français de M. Jules Lemaître. — Œuvre : *l'Annonce faite à Marie*, mystère en quatre actes et un prologue de M. Paul Claudel. — Gymnase : *la Femme libre*, pièce en trois actes de M. Brieux. — Théâtre-Antoine : *l'Homme qui assassina*, pièce en quatre actes de M. Pierre Frondaie, d'après le roman de M. Claude Farrère.

I

Faust est un de ces poèmes éternels où l'humanité en marche aime à se regarder, auxquels elle ne manque pas d'ajouter, en s'y regardant, quelque commentaire. M. Ernest Lichtenberger a pu composer tout un ouvrage, et un ouvrage fort intéressant (1), rien qu'en rassemblant les commentaires qui se sont liés à l'œuvre comme le lierre parasite au tronc qu'il embrasse. *Faust* est une sorte d'épopée découpée en scènes. Pour la soumettre aux règles du théâtre, il faut l'adapter, et sans doute on pourra toujours critiquer cette audace. Elle risque de déformer l'œuvre, ou plutôt

(1) *Le Faust de Gœthe*, essai de critique impersonnelle par Ernest Lichtenberger (Alcan, éditeur).

elle ne peut pas ne pas la déformer : tel épisode prendra une importance démesurée, tel autre sera relégué dans l'ombre. D'autre part, c'est rendre à cette œuvre une popularité nouvelle, c'est la remettre en lumière et lui restituer des lecteurs qui, par delà l'interprétation scénique, lui reviendront. Les adaptations de *Faust*, en Allemagne, en France, dans le monde entier, sont innombrables. Celle de M. Émile Vedel, que donne l'Odéon, est une des meilleures, bien qu'on puisse lui adresser quelques graves reproches, la suppression du premier monologue de Faust dans son laboratoire, la part disproportionnée accordée aux amours de Marguerite, la contrainte imposée à la seconde partie qui est serrée à étouffer et, d'une manière générale, la diminution de la philosophie gœthienne. Elle pèche par excès de clarté, ce que le théâtre exigeait. Il faut à ces œuvres typiques une certaine obscurité, dont chacun s'arrange pour y trouver ce qui correspond à sa nature.

Les décors qui l'encadrent sont pour la plupart d'une composition heureuse et montrent ce que l'art moderne peut réaliser et comment il est capable de traduire avec des formes. Il en est deux qui sont de véritables merveilles. C'est le laboratoire de Faust, pareil, avec les vapeurs rousses aux tons chauds qui en reculent les murailles, à un tableau de Rembrandt, où les choses elles-mêmes reçoivent de la lumière une vie. Et ce sont les rives de l'Elbe où dansent de petites filles, l'exquise école enfantine de Loïe Fuller : on songe à cette toile de l'Albane qui représente une ronde de petits amours autour d'un arbre. Faust, dans le poème, regarde une cascade où se joue un arc-

en-ciel, et murmure : « Ce reflet coloré, c'est la vie. » Le reflet coloré se joue ici sur ces danses d'enfants. Ajoutez à cette mise en scène l'interprétation musicale que Beethoven, Berlioz, Liszt, Schumann ont donnée du *Faust*. Gounod a été systématiquement écarté, bien que son œuvre chante dans toutes les mémoires. Pourquoi cette exclusion? Précisément, les belles conférences de M. Camille Bellaigue remettent aujourd'hui à sa place le musicien de l'amour. Une réputation trop étendue crée autour d'un artiste une atmosphère d'hostilité et d'incompréhension. Il arrive à être aussi inconnu, aussi isolé dans sa popularité que d'autres le sont dans leur sort obscur. Et parce qu'on ne lui pardonne pas d'être accessible, on refuse de le pénétrer.

Une adaptation à demi fidèle, d'étonnants tableaux et l'orchestre Colonne, voilà qui vaut de courir à l'Odéon. Et, par surcroît, on songe à la pensée de Gœthe. Tour à tour, on a vu dans *Faust* le poème du désir et celui de l'effort. Faust est le prince des inquiets, et c'est pourquoi Satan se croit sûr de le perdre. L'inquiétude ne saurait manquer de l'égarer, car il cherchera toujours plus avant à réaliser des audaces que rien ne contente. Et le diable, certain de la victoire, demande à Dieu l'autorisation de le tenter, à quoi Dieu consent : « Un homme bon dans ses aspirations confuses a conscience du droit chemin. » Cet aphorisme divin me paraît un peu allemand. Nous verrons tout à l'heure qu'il est peut-être la clé de toute la métaphysique gœthienne. Et Faust entreprend le grand voyage de la vie sous la conduite du démon. Il a épuisé l'intérêt de la science et s'est détourné

d'elle : un cœur sincère est plus près de la vérité que le plus riche cerveau. Il n'y a plus de vérité pour lui que dans l'action. Il agira pour agir, et non pour atteindre un but qui n'existe pas. « Si jamais je goûte le repos, dit-il au diable, étendu sur un lit de paresse, qu'aussitôt c'en soit fait de moi ! Si jamais tu peux m'abuser par tes flatteries au point que je me complaise en moi-même, si tu peux me tromper par la jouissance, que ce soit là mon dernier jour... Si jamais je dis au moment : « Attarde-toi, tu es si beau », alors tu peux me charger de chaînes, alors je consens à périr, alors la cloche des morts pourra sonner... » Et ce sera la tentation du diable : offrir à Faust la joie qui le fixe, qui l'immobilise à jamais. Marguerite lui donnera l'amour, et le temps ne s'arrêtera pas pour lui. Hélène lui apportera l'orgueil et ne lui laissera en mourant qu'un voile. Méphistophélès lui proposera la puissance, et il répondra : « L'action est tout, la gloire n'est rien. » Le désir suprême de Faust sera de créer, et il créera un royaume pris tout entier sur la mer, un royaume qu'il faudra sans cesse protéger contre l'envahissement des flots. Il se satisfera dans la construction d'une digue : « Celui-là seul mérite la liberté ainsi que la vie qui est forcé chaque jour de se la conquérir. » *Vivre sur un sol libre, avec un peuple libre*, voilà ce qu'il a trouvé de plus beau, et il consent à s'arrêter, et il meurt. Méphistophélès, aussitôt, veut emporter son âme, mais Faust est sauvé, sauvé comme Marguerite pour qui *le sentiment était tout.* « Celui qui aspire et tend en avant dans un constant effort, nous pouvons le délivrer », proclament les anges.

Sans doute *Faust* est le poème de l'activité, et cette activité, c'est encore dans le domaine de la vie ordinaire qu'elle s'exerce le mieux parce qu'elle trouve en elle-même ses limites. La digue du second *Faust* est un symbole. Mais *Faust* est encore le poème de l'élan individuel. Gœthe est imprégné de philosophie kantienne. C'est le *moi* à qui l'univers est subordonné, c'est le *moi* qui se projette en Dieu, c'est le *moi* qui crée son objet. L'amour, la gloire, la puissance, nous en construisons nous-mêmes l'importance et la valeur. Ils n'existent qu'en nous, et nous nous précipitons sur eux comme si nous les voyions passer. Et quand nous nous apercevons que nous gaspillons nos forces dans la poursuite de choses qui nous appartiennent, il ne nous reste plus qu'à discipliner ces forces, à les accorder à une tâche journalière. Nous n'avons plus alors l'impression du temps qui s'en va, et parce que nous aurons borné nos désirs de façon à les atteindre, nous serons libres. Pour Gœthe, c'est l'élan qui importe. L'élan suffit au premier *Faust* et à la plus grande partie du second. Il semble qu'à la fin seulement Gœthe ait éprouvé le besoin d'utiliser cet élan. L'activité de Faust bat dans le vide, ou détruit. A la fin, Gœthe l'oblige à construire et Faust élève sa digue contre la mer.

L'élan substitué à l'objet, ce sera tout Nietzsche. Mais, dans l'ordre intellectuel, l'élan substitué à l'objet, ce sera tout le renanisme. *Le Figaro* publiait récemment des fragments inédits de Renan : c'étaient des proses rythmées, d'un balancement déjà harmonieux, et déjà tout l'esprit de Renan s'y trouvait. Au fond, il s'est peu renouvelé

et il a donné une forme ailée à deux ou trois idées qui sont toute sa philosophie et qui viennent d'Allemagne. L'une de ses pages de jeunesse, consacrée à l'idéal, concluait ainsi : *Sentir et penser, c'est tout l'homme. Ce qu'il sent et pense est son Dieu.* Remplacez *penser* par *agir*, et vous aurez une phrase de Faust ou de Zarathoustra. Faust est sauvé par l'élan. A Renan l'élan suffit pareillement. Dans *Patrice*, étonnant roman inachevé où il se révélait tout entier, n'écrit-il pas : « L'essentiel est que l'idéal ne soit pas banni de la vie humaine... Il y a une foule de paysages qui n'ont leur charme que par le clocher qui les domine. Nos villes, si peu poétiques, seraient-elles supportables, si au-dessus des toits vulgaires ne s'élevait la flèche élancée ou le majestueux beffroi? Il faut conserver l'église, ne fût-ce que comme effet de paysage, et parce que sans cela l'aspect de la vie serait trop simple et trop vulgaire. » Conserver l'église comme effet de paysage, comme témoignage de l'élan humain, c'est quelque chose, mais ce n'est pas suffisant, car c'est supposer que l'église est vide, c'est lui ôter son tabernacle d'où le Dieu vivant rayonne dans le cœur des fidèles comme sur l'univers. Or, Faust, avec son activité incessante qui se suffit à elle-même, construit sa vie comme une de ces églises d'où le Seigneur est absent. Il peut donner à sa cathédrale les plus vastes proportions, allonger la flèche dans les cieux et l'ajourer pour que la lumière y joue : elle sera toujours vide. A son élan il manque la foi, et c'est la foi qui manque à l'indifférence olympienne de Gœthe.

II

D'où viennent donc les bruits qui circulent sur une pièce avant même qu'elle ait été représentée, et qui en annoncent, comme un verdict infaillible, le succès ou l'échec? Mystérieux, dangereux, impondérables, ils se propagent dans Paris, sans qu'on puisse en découvrir l'origine. D'avance, comme on dit élégamment en langage de courses, *c'est couru.* C'était couru pour *Kismet.* On y verrait des nègres et des chameaux, des bayadères et des harems, mais de pièce il n'y en aurait point. C'est ainsi que l'on trouve parfois à une répétition générale l'atmosphère de la salle déjà saturée de pronostics malveillants, de sorte qu'on y respire malgré soi cet air hostile et que le jugement en demeure imprégné.

Je n'assistais pas à la générale de *Kismet*, seulement à la septième ou huitième représentation. Et je n'entendais autour de moi, pendant les entr'actes, que des réflexions de ce genre : « Mais qu'est-ce qu'on m'avait dit! Mais ce n'est pas si mal que ça! Mais on ne s'ennuie pas du tout! Quelle agréable surprise! » Ces propos s'échangeaient un peu partout, d'où je conclus que les spectateurs étaient venus avec méfiance et s'en iraient enchantés. Depuis quand aurait-on perdu en France le goût des turqueries? Il a été consacré par nos classiques. Racine avec *Bajazet*, et Molière avec le *Mamamouchi*, ont donné à cette vieille

mode un tour national. Est-ce parce que ce *Kismet* nous vient d'Angleterre, où la pièce de M. Edward Knoblauch connut une carrière prodigieuse? Mais il a été naturalisé par M. Jules Lemaître qui s'y entend. Va-t-on exiger d'un conte qu'il remette le monde à sa place et nous pourvoie de métaphysique, de politique et de psychologie? C'est déjà si joli de savoir conter.

Autrefois, dans les bibliothèques des maisons de campagne, on était assuré de trouver des volumes dépareillés de la *Bibliothèque bleue* et du *Cabinet des fées*, ces deux sources où toutes les imaginations enfantines ont puisé. Sources intarissables et qui ne perdent pas leur fraîcheur. Car les hommes ont, comme les petits enfants, le goût des prodiges. Les uns aiment à sortir des réalités que les autres ignorent : ainsi se retrouvent-ils dans la fantaisie. Celui qui n'a pas commencé par s'émouvoir sur des personnages de féerie avant même de savoir lire, ignore la puissance de la littérature.

La *Bibliothèque bleue* a respecté la tradition de notre pays. Elle s'inspire des récits de la chevalerie et nous pourvoit d'une générosité abondante, de la crainte du démon et du respect des dames, par le moyen de *Richard sans Peur*, des *Quatre fils Aymon*, de *Robert le Diable*, de *la Belle Maguelonne*, et autres chroniques toutes remplies de tartarinades sublimes. Il faut aimer la *Bibliothèque bleue*, qui donne aux débutants dans l'existence le désir du courage et l'amour du faible contre le fort, et permet à des receveurs de l'enregistrement ou à des contrôleurs des douanes en retraite, à tous fonctionnaires d'existence irréprochable,

mais tranquille, de se remémorer des enfances toutes frémissantes de nobles ardeurs et que visita la gloire en personne.

Le *Cabinet des fées* est plus mêlé. Avec lui, c'est l'Orient qui vient à nous, l'Orient colorié et fantastique des *Mille et une Nuits* et des *Mille et un Jours*. A la vérité, *Lancelot du Lac* et *Grisélidis* avaient déjà satisfait chez nos ancêtres le goût du fantastique. *Lancelot*, qui date du douzième siècle, est notre première féerie, ou, du moins, ma science ne va pas plus loin. Et Charles Perrault, l'exquis auteur de *Grisélidis*, de *Peau d'âne* et de *la Belle au bois dormant*, nous avait promenés dans les jardins enchantés mais ordonnés de son imagination, des jardins à la française, de véritables *jardins de l'intelligence*, comme dirait M. Lucien Corpechot. Après lui, et durant tout le dix-huitième siècle, les dames pénétrèrent avec fracas dans ce domaine littéraire qu'elles crurent annexer définitivement parce que leurs contes étaient de la couleur même de leurs bas. Elles y firent de grands ravages, car elles étaient nombreuses, depuis la comtesse d'Aulnoy jusqu'à Mlle Leprince de Beaumont. Elles encombraient les libraires, tout comme leurs sœurs d'aujourd'hui. Ainsi figurent-elles au *Cabinet des fées*, avec des héros de miel et de confiture.

L'Orient avait installé ses bazars en France avec la traduction des *Mille et une Nuits* que Galland publia vers la fin du siècle de Louis XIV. Sans doute, cette traduction était incomplète et émasculée. Autrefois, les bons traducteurs traitaient leurs auteurs avec peu de scrupules et beaucoup de familiarité. Je possède une vieille traduction

de *Don Quichotte*, donnée comme prix d'arbalète à quelque aïeul aux yeux clairs, dont la préface avertit le lecteur, afin de l'allécher, que le traducteur a allongé les beaux passages et raccourci les mauvais. Encore celui-ci s'excuse-t-il de s'être, de temps à autre, rapproché du texte : « On trouvera dans ma traduction, déclare-t-il modestement, quelques endroits qui sentent encore l'espagnol et qui pourront ne pas plaire à tous ceux qui liront cet ouvrage ; mais, outre qu'il y a des choses qui échappent, j'ai cru qu'une traduction doit toujours conserver quelque odeur de son original et que c'est trop entreprendre que de s'écarter entièrement du caractère de son auteur (1). »

Galland appartenait à cette école. Pourtant, son livre inexact contenait la révélation d'un monde nouveau. Sous les féeries enfantines on devinait l'antique et lointaine volupté, comme les yeux des femmes arabes font évoquer sous les voiles la beauté du visage et des formes. Ce fut un succès merveilleux. Petis de la Croix, que Lesage aida de son style, traduisit les *Mille et un Jours* que l'on attribue au derviche Moclès, et dont le but louable et périlleux est de prouver à une princesse prévenue contre les hommes, qu'ils peuvent être fidèles en amour. Dom Chavis, moine de Saint-Basile, publia une suite de *Mille et une Nuits*, et Cazotte en fit la toilette littéraire. Et la nuée des imitateurs apparut. Le clergé, la noblesse et la magistrature apportèrent leur contribution. L'abbé Bignon écrivit les *Aventures d'Abdallah* et ne les

(1) *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, nouvelle édition revue, corrigée et *augmentée* (à Paris, par la Compagnie des libraires, 1768).

termina point; l'abbé Guillon publia les *Nouveaux Contes arabes :* la sultane Scheherazade rencontrait des collaborateurs inattendus. Les *Contes orientaux*, du comte de Caylus, ont encore des lecteurs. Quant à la magistrature, elle est abondamment représentée dans cette affaire par Gueulette, procureur au Châtelet, qui publia coup sur coup, en empruntant à Galland ses grâces soi-disant exotiques : les *Mille et un quarts d'heure*, contes tartares; les *Sultanes de Guzarate* et les *Songes des hommes éveillés*, contes mogols, et les *Contes chinois* ou *Aventures du mandarin Fum-Hoam.* On trouve tout cela pêle-mêle dans le *Cabinet des fées.*

Galland avait ouvert la porte : le docteur Mardrus l'enfonça. Avec la lampe d'Aladin qu'il brandissait, nous inspectâmes tous les recoins du vieux palais oriental. Les *Mille et une Nuits* reprirent leur caractère véritable que le bon Galland avait atténué, et qui est de sensualité, de poésie et de fatalité. Nous eûmes un Orient cruel et langoureux, amateur des belles images et des sentences, et tout spontanément obscène. Le docteur Mardrus, dans sa traduction, loin d'atténuer, en ajouterait plutôt. On a l'impression qu'il en ajoute. Ce n'est qu'une impression sans doute. Saura-t-on jamais la vérité sur toutes les mystifications littéraires? La société que nous y voyons défiler est peu variée. Les femmes sont généralement lubriques et menteuses : soumises au caprice de l'homme, elles connaissent que celui-ci est violent et faible, et qu'elles peuvent aisément en faire leur jouet, surtout quand elles ont l'imagination facile et la parole prompte. Les hommes nous apparaissent

crédules et peu héroïques. Ils sont lâches devant les génies, divinités légères qui habitent la terre, et s'en vengent sur les malheureux qu'ils tiennent en leur pouvoir. Il en est un qui, après avoir tué sa maîtresse, compose des vers sur ce triste sujet : ce devait être un homme de lettres. Quant aux génies, ils ne font servir leur puissance qu'à satisfaire leurs instincts féroces et dépravés. De caractère énergique, de courage et de fierté, et surtout de pudeur, il n'en faut pas demander aux hommes, et aux femmes encore moins, dans ces récits romanesques. Cependant, le sentiment de la paternité y est dépeint comme ardent et fort. Les reconnaissances d'enfants égarés — ces éternels sujets d'émotion facile — sont attendrissantes. Les pères aiment les fils comme la prolongation de leur race orgueilleuse.

La justice arabe ne nous y apparaît point comme un idéal. Haroun-al-Raschid, dit le *Juste*, voit un pêcheur retirer une caisse singulière de ses filets jetés dans le Tigre. On ouvre la caisse et l'on y découvre une femme coupée en morceaux. Déjà ! Décidément nous n'avons rien inventé et la malle de Gouffé est antédiluvienne. Aussitôt Haroun mande son grand vizir et lui tient ce discours d'une éloquence entraînante : « Si demain tu n'as pas trouvé l'assassin de cette femme, tu seras crucifié à la porte du palais avec quarante de tes parents. » Excellente méthode pour développer les qualités professionnelles chez les préfets de police et les juges d'instruction : c'est peut-être pour avoir cessé de l'employer que nous nous plaignons sans cesse des lenteurs de la répression criminelle. Il est aussi moins dangereux d'avoir des cousins

dans la magistrature. L'infortuné vizir considère comme certain le massacre de sa parenté et sa propre condamnation. Mais voici qu'au moment où le bourreau va les exécuter, un jeune homme et un vieillard viennent simultanément s'accuser du meurtre de la femme coupée. Le vizir et sa parenté respirent. Sur les deux il en est bien un de bon. Un noble débat s'engage entre ces inculpés volontaires. Haroun, dit le Juste, y met fin par ces mots : « Crucifiez-les tous les deux. » Ce khalife excelle dans la simplification. On découvre cependant la culpabilité du jeune homme : il a tué sa femme par erreur, sur le récit mensonger d'un nègre. « Bien ! » reprend le khalife et, se tournant vers son grand vizir, il recommence son antienne dont il a reconnu la force d'autorité : « Si demain tu n'as pas trouvé ce nègre, tu seras crucifié avec quarante de tes parents. » Le vizir qui respirait se sent à nouveau oppressé, et pareillement toute sa parenté. Heureusement, en rentrant chez lui, il interroge son domestique noir. C'est lui, le nègre. Mais le grand vizir ne s'autorise pas d'une parole historique pour l'inviter à continuer.

La sensualité qui remplit les *Mille et une Nuits* a trois objets, qui sont : la gourmandise, la luxure et la poésie. Les conteurs arabes décrivent les plaisirs du goût avec une grâce attendrie. Ils ont de la sympathie pour les gens de cuisine, et quant aux pâtissiers, ils ne passent jamais sans désirs devant leurs étalages, car ils sont surtout friands de *pâtes sucrées* et *autres bagatelles de bouche*. Ils ont donné aux confiseurs un nom exquis, et c'est celui de *marchands de douceurs*. Sans doute ils ne méprisent pas un mouton farci d'amandes, de

raisin sec, de noix muscades, de clous de girofle et de poivre. Mais combien ils lui préfèrent des entrelacs de sucre au beurre, des pâtes veloutées parfumées au musc, des tourtes au limon ou des petites bouchées faites au beurre, au miel et au lait ! Leur excitation est plaisante et communicative devant « ces bonnes sucreries qu'on fait si bien à Alep et qui sont toutes farcies de pistaches et d'amandes avec une croûte de sucre », et aussi devant la délicieuse spécialité de Damas aux grains de grenade. C'est égal : leurs descriptions sucrées, à la longue, deviennent un peu écœurantes, et l'on aurait envie de réclamer un honnête camembert, malodorant, mais d'une saveur forte.

On mange, dans les *Mille et une Nuits*, une quantité prodigieuse de pâtisseries et de confitures. Leurs conteurs ont des mots tout aussi jolis pour les boissons. Aimeriez-vous qu'on vous servît, sur une petite table incrustée finement, dans une tasse en porcelaine de Chine, de l'eau de source rafraîchie avec un morceau de neige et mélangée avec du sucre et de l'eau de rose? Repousseriez-vous une gargoulette remplie de sorbet à l'eau de rose musquée? Pour moi, je me méfie. Ces Turcs devaient s'en tenir à la griserie des mots. Cependant ils savent célébrer le vin. Un poète arabe a composé ce madrigal :

J'offris à mon amie un vin resplendissant à l'égal de ses joues, ses joues si lumineuses que la clarté seule d'une flamme pourrait en rendre l'éclatante vie. Elle daigna l'accepter, mais elle me dit, toute rieuse : « Comment veux-tu me faire boire mes propres joues? » Je lui dis : « Bois, ô flamme de mon cœur ! Cette liqueur, c'est mes larmes précieuses, sa rougeur est mon sang, et son mélange dans la coupe est toute mon âme. »

L'amie paraît avoir le teint un peu coloré, mais c'est sans doute un charme de plus. La volupté arabe ne s'orne point de sentiment, ou se pare du seul sentiment de la beauté physique. Les poètes ont de lyriques comparaisons pour louer les femmes, et un souffle du *Cantique des Cantiques* passe dans leurs contes, un souffle brûlant de désir que ne rafraîchit aucune tendresse du cœur. Ils bornent l'amour à la jouissance et ne voient point qu'elle contient en elle-même des germes de mort, car elle porte la lassitude et le dégoût. Ils en connaissent les tristesses ; nul n'y peut échapper. De là cette amertume de leurs sentences qui ressemblent aux paroles sombres de l'*Ecclésiaste :* « Trouves-tu vraiment, ô naïf, dans ton objet aimé autre chose que des plaintes, des pleurs, des peines et de rares plaisirs ?... » — « Ne sais-tu songer et te dire que la lassitude est la règle même de tout attachement, et que la rupture est la conclusion de toute amitié ?... » Et encore ces vers d'une mélancolie si passionnée : « J'ai cultivé des cœurs avec ferveur pour les rendre fidèles. Ils furent fidèles, mais en d'autres amours. Je les ai soignés avec ferveur pour qu'ils soient constants. Ils furent constants, mais dans la trahison... »

Toute la philosophie arabe est pénétrée de cette tristesse qui naît de la lassitude. C'est la philosophie de ceux qui ont mis leur bonheur dans la volupté et ne l'ont rencontré que passager et rapide. Ainsi le goût des sentences orientales est-il âcre et mortel. Tout au plus ce fatalisme conduit-il à un certain orgueil stoïque qui serait le sommet de la sagesse. La poésie arabe est toute saturée

d'une sensualité énervante et lourde. Les roses dont elle se couronne tombent en cendres. Elle célèbre les ivresses des sens et nous avertit que leur félicité est éphémère. Elle ne connaît que la volupté de la chair qui est bientôt poussière.

***

Kismet ne trahit pas cette poésie orientale et combine avec un art suffisant la volupté, la violence et le fatalisme. On dirait que le brave Galland a fabriqué l'intrigue et que le docteur Mardrus s'est rattrapé sur les accessoires, costumes, décors et airs de flûte. C'est l'aventure étonnante du mendiant Haji qui tend la main à la porte d'une mosquée de Bagdad. Elle ne dure qu'une journée, mais en un jour il sera élevé et abaissé, glorieux, condamné et sauvé, se vengera de son ennemi et mariera sa fille. Ce sera une journée bien remplie. Au fond, il n'y a rien là de prodigieux. Le temps n'est qu'une convention, et une minute suffit à colorer une vie. Notre existence ne s'orne que des minutes heureuses où l'occasion nous a été fournie de donner toute notre mesure.

Ce Haji pouilleux et lamentable ne poursuit qu'une idée : rencontrer le bandit Jawan qui, jadis, lui enleva sa femme et lui tua son fils. Un matin ou un autre, chacun vient à la mosquée, et il attend que Jawan y vienne. Justement le voici et, par manière de défi et d'injure, il jette une bourse d'or à son ancien compagnon devenu un objet de risée. Haji la ramasse. Allons ! son destin est là. Je ne vous raconterai point par le menu comment il passe du souk des tailleurs, auxquels

il dérobe un riche costume, dans le palais du vizir Mansour qui le prend pour ami à la condition qu'il tue le khalife. Or le khalife, comme par hasard, est amoureux de l'exquise Marsinah, fille de Haji qui l'adore comme Triboulet adore Blanche dans *le Roi s'amuse*. Mais Allah veille sur Marsinah. Haji ne parvient pas à tuer le khalife, que protège une bonne cotte de mailles. Il est aussitôt mis en prison, où il retrouve son ennemi Jawan qu'on y a entreposé pour avoir enfreint un arrêté d'interdiction de séjour. Mais Jawan est gracié. Tandis qu'on va lui chercher un fiacre, — pardon, une chaise à porteurs, — Haji parvient à se débarrasser de ses chaînes, l'étrangle et s'empare de son manteau et de ses bijoux, ce qui lui permet de sortir sans être inquiété. Aussitôt il se précipite dans le harem du vizir Mansour qui s'est fait amener Marsinah, afin de réclamer et de sauver sa fille s'il en est temps encore. Ici, cela devient un peu plus embrouillé : Mansour le prend pour son père, à cause d'une moitié de collier qu'il porte au cou et qu'il a enlevé à Jawan. Vous comprenez — ou vous ne comprenez pas — que Jawan était le père de Mansour et le cherchait partout. Il le devait reconnaître précisément à ce collier brisé dont l'enfant perdu possédait l'autre moitié. Haji profite de cette méprise pour tuer sans risque Mansour qui ne s'attend pas à ce procédé peu paternel. Cependant le khalife, lui aussi, cherche Marsinah et pénètre dans le harem. Il retrouve sa bien-aimée et, par surcroît, son futur beau-père qui est bien gênant. Haji, qui a porté la main sur son souverain, ne saurait être gracié. D'autre part, il est le père de Marsinah.

Eh bien ! on se contentera de le bannir et l'on en sera débarrassé. Haji, qui doit partir à l'aube pour la Mecque, s'en va à la porte de la mosquée reprendre ses vieilles hardes, et il s'endort à son ancien poste. Il y était vingt-quatre heures auparavant. A-t-il rêvé? A-t-il vécu? Bientôt il ne le saura plus lui-même. Il a passé avec une rapidité si foudroyante de sa monotone existence de mendiant à d'illustres bagarres d'où il est sorti sain et sauf. Le destin ne l'a pas conduit longtemps, mais en quelques heures il lui a fait voir du chemin. Je vous assure qu'on le suit avec un plaisir extrême dans ses manifestations. *Kismet* est un spectacle opulent et charmant. Les changements de tableaux se font eux-mêmes en musique, et quelques personnages bienveillants, dans le but louable de distraire les spectateurs, circulent devant le rideau qui représente une muraille percée, de sorte qu'on n'a pas un instant d'ennui. Et quant aux tableaux, ils sont réglés à merveille. Si vous êtes allés à Tunis, vous contemplerez avec ravissement le souk où s'agitent les marchands d'habits, et si vous n'y êtes pas allés, vous aurez une idée de ce décor et de cette populace. Le palais du khalife vous enchantera, et le harem de Mansour, avec son cloître d'architecture arabe et son bassin qui sert de tub à un peu trop de monde, est plein de fraîcheur. *Kismet* est, comme vous le voyez, très suffisamment oriental. *Kismet* est une agréable turquerie. Ajoutez à cette intrigue, que je vous ai contée avec indolence, quelques belles maximes fatalistes et de jolies images amoureuses. Ajoutez-y, surtout, l'art de Guitry.

Le programme du spectacle reproduit un article

de M. Jacques Copeau sur Guitry. M. Jacques Copeau, rappelant la carrière du grand comédien, écrit : « Guitry fut, d'emblée, le héros de certaine comédie psychologique, sensible et blasé, amoureux et raisonneur, un peu « mufle » dans son élégance, passablement douloureux, plus enclin à se raconter qu'à agir, conscient de ses faiblesses jusqu'à la lâcheté et jusqu'au cynisme, ne vivant de la vie qu' « une succession de moments ». Qu'il incarnât les personnages de Georges de Porto-Riche qui déclarent la nature humaine « si faible, « si médiocre » pour s'en autoriser ; ou ceux de Maurice Donnay qui l'acceptent ainsi pour se consoler ; ou ceux d'Alfred Capus, qui la veulent telle pour n'alarmer point leur optimisme désenchanté : Lucien Guitry, par ses successives créations, accréditait paradoxalement, comme ressort dramatique, la plus antidramatique des qualités humaines : la veulerie. » C'est vrai tout de même que Guitry a incarné la veulerie. Et aujourd'hui, il a l'aspect d'un formidable père noble. On dirait qu'il va écraser toutes les résistances, briser tous les obstacles. Et par moments, une sorte de câlinerie ancienne reparaît. Il a quelque chose des grands félins, leur souplesse caressante et, brusquement, leur terrible détente. Dans l'expression de la paternité — rappelez-vous *le Tribun* ou *l'Émigré* — il mêle avec un art extraordinaire la tendresse profonde, si profonde que, volontiers, elle serait gauche et gênée, avec l'autorité qui ne tolère rien en face d'elle. Dans *Kismet*, il est un superbe forban, de bonne humeur et jamais étonné parmi les aventures stupéfiantes que le destin lui ménage et qu'il a l'air de diriger.

III

Avez-vous entendu au concert des fragments de *Parsifal* ou les *Béatitudes* de César Franck? L'impression d'art qu'on emporte est comme un désir de perfectionnement intérieur. « On éprouve le besoin d'être meilleur en présence du Beau », disait Alfred Tonnelé. C'est l'impression qui vous accompagne au sortir de *l'Annonce faite à Marie*. La soirée du 22 décembre, où l'Œuvre représenta le mystère de M. Paul Claudel, est dans la série des répétitions générales un souvenir exceptionnel. Que les conditions de notre art dramatique sont déplorables ! Voilà un écrivain qu'on joue pour la première fois, et dans un théâtre à côté, quand il est révélé depuis des années. On dirait que le théâtre contemporain se met lui-même en dehors des grands courants d'idées et de sensibilité qui passent sur notre monde. Ou plutôt il les suit après qu'ils ont passé. Il a découvert de merveilleux moyens de réalisation et il s'impose des limites étroites. Il forme par ses exigences de plaisir facile des fournisseurs attitrés, au lieu d'attirer ceux-là qui seraient capables de le renouveler, et à qui d'ailleurs il donnerait d'utiles conseils d'ordre scénique, de clarté et de mouvement.

L'Annonce faite à Marie ressemble à ces mystères qu'on donnait au moyen âge à la porte des églises et, après les avoir vus, les assistants ne manquaient pas de pénétrer à l'intérieur. A

M. Paul Claudel l'élan religieux ne suffit pas et je ne pense point qu'il ait grand souci des acclamations qui saluent en lui la seule exaltation d'art. Il lui faut une adhésion plus totale : l'élan n'est pour lui que le signe apparent de la foi. Son mystère a la vigueur un peu gauche, mais aussi la subtilité des primitifs. La vie d'autrefois, moins extérieure et moins dispersée, favorisait les analyses de l'âme. Nous n'avons guère fait que perdre en psychologie. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire saint Augustin ou *l'Imitation*, ou les étonnantes réponses de Jeanne d'Arc dans son procès. La trouvaille de M. Claudel, c'est précisément de donner à des personnages simples des cœurs profonds que la pensée de Dieu a élargis. Ils sont vrais parce qu'ils se sont préoccupés de l'éternelle vérité. La vie quotidienne et le soin du pain quotidien ne les en détournaient pas.

Je voudrais vous donner la clé de *l'Annonce faite à Marie*. Il y a là une audace mystique presque prodigieuse. Vous savez que, parmi les saints, quelques-uns, pour avoir été pénétrés davantage de l'amour du Christ et pour avoir partagé par le désir les souffrances qu'il ressentit sur la croix, reçurent la faveur des stigmates. Les cinq plaies du calvaire se trouvaient reproduites sur leurs mains, sur leurs pieds et sur leur côté. On visite en Ombrie le monastère bâti sur le lieu où saint François d'Assise, ravi en extase, fut ainsi favorisé. A Sienne, dans l'église Saint-Dominique, un des plus émouvants tableaux du Sodoma nous montre sainte Catherine recevant ce témoignage indéniable de la grâce et de la présence divines et pâmée de bonheur et de douleur mêlés dans les

bras de ses deux compagnes. Eh bien ! s'il est permis d'oser, sans manquer de respect à de tels miracles, cette comparaison, la Violaine de *l'Annonce faite à Marie* recevrait miraculeusement les stigmates de la maternité : une prédestination inattendue la séparera du monde ordinaire et, pure, elle donnera la vie. C'est l'ascension d'une sainte, et l'art de M. Claudel s'apparente à la pensée de ces mystiques qui faisaient communier les fidèles dans les mystères de Dieu.

L'action se passe au commencement du quinzième siècle, quand les Anglais occupent une bonne part de la France : Jeanne d'Arc va venir, déjà elle écoute ses voix, et aux derniers actes on l'entendra passer, avec l'armée du roi, sur la route qui conduit à Reims. Violaine est la fille aînée d'Anne Vercors. Anne Vercors est le maître de Combernon et de Monsanvierge : mi-seigneur, mi-paysan, il emploie quelques valets sur ses terres, mais il met lui-même la main à leur culture. Violaine est une grande fille vigoureuse, gaie, taillée pour la joie, mais pieuse et charitable. Elle a promis son cœur à un brave garçon, Jacques Hury. Ils se fianceront dès qu'Anne Vercors donnera son consentement : Anne n'a que deux filles, Violaine la blonde et la noire Mara, fausse et jalouse, qui aime aussi Jacques, et volontiers il voit dans celui-ci son successeur, son héritier. Car il faut un homme à la maison. Parfois est venu à Combernon un visiteur étrange, Pierre de Craon, qu'on appelle le maître du compas, et qui bâtit des églises. Cet homme simple, qu'on pourrait prendre pour un artisan, donne des signes évidents de supériorité. Violaine, en l'écoutant, est comme haussée au-dessus d'elle-même. Elle l'admire,

mais elle aime Jacques Hury avec qui elle est de plain-pied. Pierre de Craon s'est abusé sur le sentiment qu'il inspire. Un jour, il a voulu s'emparer de la jeune fille et, comme elle le repoussait, il l'a blessée de son couteau. Est-ce le souvenir de sa honteuse agression, est-ce autre chose encore? Il n'a, depuis lors, reparu à Combernon que pour les nécessités de son métier, et il a évité de rencontrer Violaine. Comme il va partir, un matin, avant l'aube, elle est là qui le guette. Et c'est ainsi que la pièce commence, brusquement. C'est là du meilleur théâtre. Violaine guette Pierre de Craon parce qu'elle veut lui pardonner : elle a compris son remords, elle est bonne, et puis elle est heureuse. Alors, elle veut qu'il ait l'esprit en repos. Et même, pour l'église qu'il bâtit à Reims en l'honneur de sainte Justice, elle lui donne son anneau d'or, l'anneau que Jacques lui a passé au doigt et qui est trop beau pour elle : Jacques lui en donnera un autre, d'argent. Elle a une jolie âme, toute limpide, toute lumineuse, et qui se contentera de son sort tout ordinaire. Elle n'est point pour le semeur de clochers, elle est pour ce brave garçon de Jacques Hury. Mais le semeur de clochers voit plus clair en elle qu'elle-même, et il lui tient des propos inquiétants :

Pierre de Craon. — Jadis, passant dans la forêt de Fisme, j'ai entendu deux beaux chênes qui parlaient entre eux,

Louant Dieu qui les avait faits inébranlables à la place où ils étaient nés.

Maintenant, à la proue d'un drôme l'un fait la guerre aux Turcs sur la mer Océane,

L'autre coupé par mes soins au travers de la Tour de Laon

Soutient Jehanne la bonne cloche dont la voix s'entend à dix lieues.

Jeune fille, dans mon métier, on n'a pas les yeux dans sa poche. Je reconnais la bonne pierre sous les genévriers, et le bon bois comme un maître-pivert.

Tout de même les hommes et les femmes.

VIOLAINE. — Mais pas les jeunes filles, maître Pierre! Ça, c'est trop fin pour vous.

Et d'abord, il n'y a rien à connaître du tout.

PIERRE DE CRAON, *à demi-voix.* — Vous l'aimez bien, Violaine?

VIOLAINE, *les yeux baissés.* — C'est un grand mystère entre nous deux...

PIERRE DE CRAON. — Bénie sois-tu dans ton chaste cœur!

La sainteté n'est pas d'aller se faire lapider chez les Turcs ou de baiser un lépreux sur la bouche,

Mais de faire le commandement de Dieu aussitôt,

Qu'il soit

De rester à notre place ou de monter plus haut.

VIOLAINE. — Ah! que ce monde est beau et que je suis heureuse!

PIERRE DE CRAON, *à demi-voix.* — Ah! que ce monde est beau et que je suis malheureux (1)!

Ce dialogue vous donnera une idée du style de M. Claudel. Il n'est pas obscur, comme on l'a prétendu. Mais les demandes et les réponses s'enroulent parfois, s'enchevêtrent avec une subtilité qui a son charme. Le moyen âge s'accommodait des symboles et des images dont l'art perdu fait croire à des énigmes (2).

(1) *L'Annonce faite à Marie*, édition de la *Nouvelle Revue française.* V. aussi l'édition du *Mercure de France : Théâtre de Paul Claudel*, 4 volumes.

(2) Sur le style de M. Paul Claudel et sur ses tâtonnements, il y aurait cependant lieu de tenir compte des réflexions de M. Henri Clouard, l'auteur des *Disciplines*, dans la lettre à M. Claudel publiée par la *Revue critique des Idées et des Livres* : « ... Tout cela, écrit Henri Clouard, équivaut, somme toute, à garder trop fidèlement dans l'expression l'effort obscur de la pensée. L'expression

Pierre de Craon va partir et il part la mort dans l'âme. Violaine en aime un autre et il porte sur le côté la tache de la lèpre. N'est-ce pas de quoi être désespéré? Mais Violaine lui donne le sens de sa vocation : « Soyez un homme, Pierre ! Soyez digne de la flamme qui vous consume ! Et s'il faut être dévoré, que ce soit un candélabre d'or comme le Cierge Pascal en plein chœur pour la gloire de toute l'Église ! » A quoi Pierre de Craon répond mélancoliquement : « Tant de faîtes sublimes ! Ne verrai-je jamais celui de ma petite maison dans les arbres? Tant de clochers dont l'ombre en tournant écrit l'heure sur toute une ville ! Ne ferai-je jamais le dessin d'un four et de la chambre des enfants? » On songe au Moïse d'Alfred de Vigny : *Mon Dieu, vous m'avez fait puissant et solitaire...* « Il ne fallait pas, dit Violaine, que je prisse pour moi seule ce qui est à tous. » Mais elle va, elle aussi, recevoir sa vocation. Il faudra bien qu'elle accomplisse le commandement de Dieu qui, pour elle, sera de monter plus haut. Et comme Pierre de Craon s'en va, elle le devine si malheureux quand elle-même se sent si jeune et si débordante de bonheur, qu'elle se penche sur lui qui s'est incliné et baise la bouche du lépreux. La haineuse Mara a surpris ce baiser de charité.

Tel est le prologue. Le premier acte, c'est le départ d'Anne Vercors. L'inquiétude du moyen âge n'était pas, comme la nôtre, une inquiétude en quête d'une foi. C'était la soudaine inquiétude de Dieu qui brusquement troublait des vies calmes

classique et parfaite d'une pensée apparaît détachée de son propre effort, acquittée, libre : la vôtre est arrêtée et prise en plein travail. »

et ordonnées ou des vies criminelles, et qui précipitait de braves gens paisibles ou des bandits repentants sur les chemins de la Palestine, en pèlerinage au tombeau du Christ. Avant de mourir, on voulait expier ou prier. Le pain quotidien ne suffisait plus : il fallait le pain de l'âme. La fièvre guerrière des croisades avait pu tomber : il en demeurait une agissante force religieuse qui poussait par les épaules ces pèlerins improvisés. Anne Vercors, las d'être heureux quand il y a tant de misères, a senti cette force le contraindre. Il fiancera Violaine à Jacques Hury, remettra à celui-ci le soin des terres, obtiendra de sa vieille femme l'adhésion à ce voyage qui la brise, partagera une dernière fois le pain entre les membres de la famille, y compris les serviteurs, et franchira le seuil de sa maison, pour toujours ou pour des années. Il y a dans cette scène d'adieu une incomparable majesté. Incomparable, non : car notre art contemporain revient heureusement à cette simplicité et à cette poésie familiales ; vous en trouverez des exemples récents dans les *Géorgiques chrétiennes* de Francis Jammes et dans cette admirable *Hélène Sorbiers* de Louis Mercier, que n'a signalée au public aucun de ces prix littéraires distribués aujourd'hui à profusion, et qui mériterait pourtant de retenir la critique. Mais tant de critiques s'attardent encore à des formes surannées de romans mondains ou sont dupes de ces artifices de toilette dont se pare une littérature vieillie comme une femme vainement occupée à farder son âge.

Raymond de Lulle, l'auteur de l'*Ars Magna*, était, dans sa jeunesse, amoureux d'une jeune fille. Un jour qu'elle le recevait, elle défit son cor-

sage, et ce fut pour lui montrer le cancer qui lui rongeait le sein. Raymond de Lulle s'enfuit épouvanté et ne la revit pas. Il avait connu la fragilité de son amour. Le second acte de *l'Annonce faite à Marie,* c'est un peu l'aventure transposée de Raymond de Lulle. Jacques Hury attend sa fiancée Violaine dans un verger en plein soleil. Elle vient, vêtue d'une dalmatique en drap d'or, et la tête couronnée d'un diadème d'émail. Les femmes de Combernon ont le privilège de porter deux fois ce costume merveilleux, le jour de leurs fiançailles et le jour de leur mort. Et sur la jeune fille toute la beauté du jour resplendit. Violaine est si belle et si exaltée qu'elle fait peur à son fiancé. Il se contenterait d'un attirail plus modeste et de phrases plus banales. Elle l'interroge sur son amour, elle lui fait mesurer tout ce que l'amour peut exiger de nous : un seul cœur, une seule chair : « Sachez ce que vous faites en me prenant pour femme ! Laissez-moi vous parler bien humblement, seigneur Jacques qui allez recevoir mon âme et mon corps en commande des mains de Dieu et de mon père qui les ont faits... » Et Jacques, ne sachant où elle veut en venir, l'écoute, l'approuve, la supplie. Il n'est qu'un bon laboureur, il sera un tendre époux. Mais voici que Violaine veut l'écarter : « Éloignez-vous de moi pendant qu'il en est temps encore... Pourquoi veux-tu prendre pour toi ce qui est à Dieu seul? La main de Dieu est sur moi et tu ne peux me défendre ! O Jacques, nous ne serons pas mari et femme en ce monde ! — Je crois que vous voulez m'éprouver, répond Jacques, et vous jouer de moi qui suis un homme simple et rude. » Et il proteste de son amour. Quel

est ce grand secret qui les sépare? Elle le lui révélera, mais il faut auparavant qu'il lui répète qu'il l'aime et qu'elle est son seul amour. Quand il l'a docilement répété, elle entaille la robe d'or et lui montre sous le sein la marque de la lèpre. Comme Pierre de Craon, par lui, elle est lépreuse. Il a suffi d'un baiser de pitié. Jacques, épouvanté, s'écarte d'elle. Mais son épouvante vient beaucoup plus de la duplicité qu'il attribue à Violaine que de ce mal hideux. Mara l'avait averti que Violaine s'était donnée à Pierre de Craon, et il n'avait pas voulu la croire. Il avait confiance dans sa fiancée. Ce mal qui vient de Pierre, c'est la preuve du mensonge, de l'infamie. Et Violaine ne se défend pas, et Violaine baisse la tête : voilà donc ce bel amour, cet unique amour! Et voilà celui qui l'aimait et qu'elle aime. Elle le laisse à Mara, et il faut bien qu'elle s'en aille dans la maladrerie.

Un intervalle de huit ans sépare le second acte du troisième. C'est la veille de Noël, dans la forêt de Chevoche, où l'on fait une route pour le passage du roi que Jeanne d'Arc conduit à Reims. Les gens du peuple, bûcherons, terrassiers, s'entretiennent de ce Pierre de Craon qui construit de si belles églises. On l'avait dit lépreux, mais, s'il l'a été, il est guéri. Et la Sainte-Justice qu'il bâtit à Reims égalera la cathédrale. Or, proche la forêt, vit en recluse une lépreuse qui annonce sa présence avec une cliquette, que la paroisse doit nourrir et à qui l'on oublie souvent de porter à manger. Personne n'a vu son visage qu'un voile recouvre, et personne ne la visite, qu'un prêtre de temps à autre. Une femme est là, qui veut la voir. Elle porte un paquet dans les bras, un enfant sans doute, et ce rigou-

reux hiver n'est pas un temps à sortir les enfants. Mais, puisqu'elle désire parler à la lépreuse, qu'elle y aille : personne ne l'accompagnera. Voici la lépreuse : il n'y a qu'à la suivre dans sa cabane. Et c'est ainsi que Mara et Violaine se retrouvent. Leur mère est morte, et leur père n'est pas revenu de son pèlerinage en Terre sainte : reviendra-t-il jamais? Mara n'a pas abdiqué sa haine. Jadis, elle avait forcé leur mère à prévenir Violaine de son violent amour pour Jacques, à avertir Violaine que, si Jacques n'était pas à elle, elle se tuerait. Pour ne pas laisser de regret à Jacques, Violaine, accusée de s'être donnée à Pierre de Craon, ne s'est pas défendue. Tant de générosité! alors, c'est qu'elle n'aimait pas. Les répliques se serrent, se pressent, comme dans un dialogue de Corneille : « Dis que tu ne l'aimais point, crie Mara. — Je ne l'aimais point, Mara? — Mais moi, je ne l'aurais pas ainsi lâché! — Est-ce moi qui l'ai lâché? — Mais moi, je serais morte. — Est-ce que je suis vivante? » Ainsi s'affirment les deux sortes d'amour. Mara essaie bien encore de torturer sa sœur en lui détaillant son bonheur avec Jacques, mais elle cède enfin à la douleur qui l'écrase. Son enfant, sa petite fille est morte en l'absence de Jacques. Elle apporte le petit corps glacé, elle le remet à Violaine avec son désespoir ; elle la supplie, elle exige d'elle qu'elle fasse un miracle et ressuscite la morte. A quoi est bonne cette lépreuse, si elle ne peut pas faire cela pour une mère en détresse? Ainsi le peuple pressait parfois les saints avec violence. « Mon Dieu ! proteste Violaine, dans la terreur de la tentation, vous voyez mon cœur! Je jure et je proteste devant Dieu que je ne suis

pas une sainte. » Toute cette première partie de la scène est magnifique : le sauvage appel de Mara, la peur de Violaine, composent des strophes alternées dont le pathétique est prodigieux. J'aime moins la seconde partie, celle du miracle. Violaine demande à Mara de lui lire l'Office de Noël. Cette lecture est interrompue de temps à autre par des sonneries de trompettes : le roi passe sur la route de Reims, et aussi par des chants célestes que la lépreuse est seule à entendre. Mais le véritable drame, la psychologie de la sainteté, si je puis dire, rien, absolument rien ne nous le révèle. Que se passe-t-il dans l'âme de Violaine? Elle doit souffrir, et nous ne savons pas si elle souffre. Sa chair se déchire comme le voile du temple, et elle ne crie pas. Dieu passe, Dieu est là, et nous ne le saurons qu'après qu'Il aura passé. Le Sodoma nous peint sainte Catherine brisée, et non pas triomphante. Donc l'enfant est ressuscité : il bouge sous le manteau. Mara l'a repris, et il a une goutte de lait sur les lèvres.

Avec ce miracle nous avons atteint la cime de l'œuvre. Il n'y a plus qu'à regarder de là le soir venir avec sérénité. M. Paul Claudel l'a compris, et son dernier acte est tout empreint de cette sérénité, tout baigné de paix éternelle. Mais les éléments qui s'offraient à lui et qu'il avait su choisir, il ne les a pas suffisamment coordonnés. On a l'impression qu'il en pouvait tirer un ordre plus achevé, un mouvement d'une architecture plus parfaite. Comptez ces éléments, en effet : la sainteté de Violaine, le génie de Pierre de Craon, le détachement d'Anne Vercors revenu de Jérusalem, l'amour de Jacques Hury, et la haine de

Mara. Pierre de Craon a trouvé la lépreuse dans une sablonnière, à demi écrasée par une charrette renversée. Une main inconnue l'avait conduite à la mort. Il la transporte, mourante, à Combernon, et il appelle Jacques Hury. C'est alors l'entrevue suprême des deux anciens fiancés. Elle lui enseigne que la mort même ne les peut plus séparer : « A quoi me servait ce corps, pour qu'il me cache ainsi le cœur en sorte que tu ne le voyais point, mais seulement cette marque au dehors sur l'enveloppe misérable? » Maintenant, il croit en elle. Maintenant, il la comprend. Et il se désespère parce qu'elle va mourir et qu'il n'a rien eu d'elle : « Tu es vierge, et je n'ai point de part en toi. » Alors, elle lui révèle le miracle dans la nuit de Noël, le miracle que Mara lui a caché.

Violaine. — ... Et j'écoutai Mara qui me lisait l'Office de cette sainte Nuit : le tout petit qui nous a été donné, l'évangile de la joie.

Ah ! ne dis pas que je ne connais rien de toi ! Ne dis pas que je ne sais ce que c'est de souffrir par toi !

Ni que j'ignore l'effort et la division de la femme qui donne la vie !

Jacques Hury. — Tu ne dis pas que cet enfant est vraiment ressuscité?

Violaine. — Ce que je sais, c'est qu'il était mort, et que tout à coup j'ai senti cette tête bouger !

Et la vie a jailli de moi tout d'un coup en un seul trait, et ma chair mortifiée a refleuri !...

Les yeux de l'enfant ont changé de couleur : elle est maintenant la fille de Violaine. C'est cela que Violaine lui laisse en s'en allant. Et maintenant qu'il travaille : on ne lui a pas promis le bonheur. Et Pierre de Craon emporte la mourante. Le dialogue est certes fort beau, mais ce ne sont pas des

paroles de sainte. Est-ce donc son amour pour Jacques qui lui a communiqué le pouvoir de donner la vie? La résurrection est le plus grand miracle; il a été donné à peu de saints de l'accomplir. Il n'y a pas de droit littéraire en matière de religion, et la psychologie de sainte Violaine est, du point de vue chrétien, inadmissible.

Un dernier tableau réunit Anne Vercors le pèlerin, Pierre de Craon le bâtisseur de cathédrales, Jacques, que la perte de Violaine a bouleversé, et Mara qui vient plaider la cause de son amour. Oui, elle a tué sa sœur, mais c'était par amour. Son plaidoyer nous laisse bien insensible. Il me semble qu'elle oublie le principal argument : la résurrection ne lui a pas rendu son enfant, son enfant est devenu l'enfant de Violaine. Le pèlerin, détaché de tout, pousse Jacques au pardon. Mais le pardon lui donnera-t-il l'oubli? Et, certes, les paroles que prononce Anne Vercors, celles que dit Pierre de Craon, sont très belles. Elles ont la majesté du soir qui descend sur les campagnes recueillies. Mais elles sont juxtaposées et non fondues. Elles sont un cantique à deux voix qui se prolonge. J'en détacherai ce couplet de Pierre de Craon sur la pierre :

O que la pierre est belle et qu'elle est douce aux mains de l'architecte ! et que le poids de son œuvre tout ensemble est une chose juste et belle !

Qu'elle est fidèle, et comme elle garde l'idée, et quelles ombres elle fait !

Et qu'une vigne fait bien sur le moindre mur, et le rosier dessus quand il est en fleurs.

Qu'il est beau, et que c'est réel ensemble !

Avez-vous vu ma petite église de l'Épine, qui est comme un baiser ardent et un buisson de roses épanouies?

Et Saint-Jean-de-Vertus comme un beau jeune homme au milieu de la craie champenoise? Et Mont-Saint-Martin qui sera mûr dans cinquante ans?

Et Saint-Thomas de Fond-d'Ardenne, qu'on entend le soir appeler comme un taureau du milieu de ses marécages? Mais Justitia que j'ai faite la dernière, Justitia ma fille est plus belle !

On attendrait d'Anne Vercors, le pèlerin, qu'il remplisse du Christ ces églises. C'est lui qui, sur le seuil de la mort, doit entonner l'*Hymne de la Résurrection*, et il parle comme un homme fatigué qui ne trouve pas la formule définitive où sa pensée de libération et de foi s'incarnera.

Une œuvre si haute mérite cependant les plus belles louanges, et *l'Annonce faite à Marie* est un des plus nobles et des plus beaux concerts spirituels auxquels il nous ait été donné d'assister.

IV

Je ne sais si vous avez suivi dans l'*Écho de Paris* les *Lettres à une femme du peuple*, publiées par Mme Colette Yver. Elle tâchait à retenir la femme au foyer, en lui montrant que son salaire ajoute moins au budget du ménage que ne réalise d'économies sa bonne administration. Reconstituer la famille aujourd'hui, rien n'est plus nécessaire. Mais il y a toutes les femmes qui n'ont pas de foyer, toutes les *femmes seules* qui attirent la sollicitude de M. Brieux. Les problèmes que soulève M. Brieux au théâtre ne semblent pas relever

précisément de l'art dramatique. Il se sert du théâtre comme d'une tribune, pour faire entendre à notre temps quelques bonnes vérités. Il lui faut pourtant reconnaître une observation assez exacte de la société moyenne et du peuple. Les personnages qu'il met à la scène sont très vivants, et on l'oublie un peu trop quand on lui objecte la rigueur systématique de ses thèses. Avant d'aborder les questions d'ordre général, il présente un cas particulier avec beaucoup de vérité. *La Femme seule*, dans son œuvre, se rapprocherait de *Blanchette*. Vous souvenez-vous de Blanchette, l'institutrice que son brevet ne nourrit pas et qui, après avoir essayé de se faire sa place au soleil, rentre au village, trop heureuse d'y épouser un brave garçon qu'elle avait commencé par dédaigner? Notre temps est-il si dur aux femmes qui veulent gagner leur vie? Les exploite-t-il avec tant de cruauté? Mais voyons la fable de *la Femme seule*.

Au premier acte, nous assistons à une fête chez les Guéret. On joue *Barberine*, et les acteurs, les invités traversent sans cesse le salon où M. et Mme Guéret échangent les plus tristes réflexions. Car ils sont bel et bien ruinés de l'avant-veille, eux et leur filleule Thérèse qui joue en ce moment même un rôle, costumée à la turque ; ruinés par la faute d'un notaire qui a spéculé à la Bourse. M. Féliat, frère de Mme Guéret, les recueillera à Évreux où il exploite une imprimerie : il y donnera une place à son beau-frère. Bien, mais Thérèse? que fera-t-on de Thérèse? Elle était quasi fiancée à René Charton, mais naturellement ce projet tombe à l'eau. Le petit René n'a pas de

position, et ses parents veulent pour lui de la fortune. On ne peut pas laisser la jeune fille sur le pavé de Paris, on l'emmènera donc à Évreux. Cependant Mme Guéret fait ses réserves : Thérèse est de ces jeunes filles modernes qui n'écoutent rien ni personne, qui vont où elles veulent, qui s'habillent comme elles l'entendent, qui reçoivent qui leur plaît. Il faudra que tout cela change : c'est une condition *sine qua non.* Voici justement Thérèse : on lui expliquera ce qu'on attend d'elle. Or elle refuse de quitter Paris, elle fera sa vie elle-même. Sa première pensée, toute simple, est de s'appuyer sur René Charton. Mais elle s'aperçoit bientôt, au cours de l'entretien qu'elle a avec lui, que ce pauvre garçon n'est qu'une loque, en quoi il ressemble à bon nombre de nos héros de romans qui ne sont bons qu'à se tâter le cœur pour mieux suivre le travail secret de leur belle sensibilité. Livré à lui-même, il ne peut rien pour elle. Il est incapable de gagner sa vie, et à l'âge d'homme il a besoin de ses parents pour vivre. Donc il ne résistera pas à leur volonté. La voilà réduite à ne compter que sur soi, et elle ne perd pas son temps en récriminations. Prompte à agir, elle dresse tout de suite un plan de campagne. La directrice d'une revue féministe, *l'Art féminin*, assiste à la soirée. Elle lui a souvent adressé des compliments sur ses talents, elle a même publié deux ou trois contes qui ont obtenu un grand succès. Pourquoi ne l'engagerait-on pas dans cette revue? Ce serait le salut. Et elle adresse sa demande immédiate à Mme Néris. La scène entre les deux femmes est assez réussie. Mme Néris explique à la pauvre enfant qu'hier elle était une jeune fille du monde,

dont la collaboration, d'ailleurs intermittente et rare, pouvait flatter le snobisme des abonnées, tandis qu'elle deviendrait une professionnelle, ce qui est tout différent, une professionnelle qui se heurterait à toutes les rivalités, à toutes les luttes, à toutes les intrigues, à toutes les injustices, et qui rencontrerait tous les déboires. Thérèse insiste, elle est courageuse. Mme Néris consent à essayer, et commence par lui confier qu'elle n'est pas mariée avec M. Néris.

Le second acte nous montre la rédaction de l'*Art féminin.* C'est l'étalage de toutes les formes de la misère qui se cache. On y voit le long calvaire de la vieille Mlle de Meuriot, le désenchantement de Mlle Caroline Legrand, qui s'abrite sous de cyniques boutades, et jusqu'au pire impôt exigé de la malheureuse chargée de la publicité. Thérèse y est poursuivie par le désir de M. Néris, et comme le conseil d'administration a décidé de diminuer les appointements de moitié, c'est le chantage exercé contre la pauvreté, c'est l'exploitation de la femme. Thérèse, dégoûtée, s'enfuit.

Elle est recueillie par M. Féliat, qui lui confie, dans son imprimerie d'Évreux, un atelier de cartonnage. Édifiée sur le sort des femmes dans notre société, elle a fondé un syndicat pour donner à ses ouvrières plus de force par leur union. Elle se heurte à la jalousie des hommes, car le courage et la sobriété des femmes permettent d'abaisser le prix de la main-d'œuvre, et ils ne veulent pas de cette concurrence. Une grève exigera la dissolution de son syndicat et son propre départ. M. Féliat, qui a tenté de la défendre, est contraint de céder, sans quoi son industrie serait rui-

née. Cependant René Charton, qui a secoué sa mollesse, et qui est parti pour la Tunisie où il s'est créé une situation, revient, et comme ses parents s'opposent toujours à son mariage avec Thérèse, il lui propose de l'emmener. Leur union libre précédera leur mariage. Et Thérèse, qui a commencé par refuser de se donner ainsi, désespérée, court le rejoindre. On ne s'explique pas très bien pourquoi ce René, devenu si entreprenant tout d'un coup, ne se contente pas d'adresser à ses parents des sommations respectueuses. Veut-il donc justifier leur défiance vis-à-vis de Thérèse? Mais il y a aujourd'hui le préjugé de l'union libre.

Sans doute, *la Femme seule* contient une foule de réflexions fort justes sur le sort des femmes dans notre société. Mais, d'une part, on n'a pas l'impression que Thérèse rencontre la vraie misère. On ne descend pas tous les cercles de l'exploitation féminine. Ce n'est pas la nécessité absolue qui oblige Thérèse à vivre de son travail, mais plutôt son goût d'indépendance. Les Guéret lui offraient une place à leur foyer réduit, et M. Féliat la protégeait : ne pouvait-elle accepter dans l'atelier de celui-ci une petite place modeste, au lieu de vouloir tout réformer et régenter? De sorte qu'elle n'atteint pas notre vraie pitié. Et, d'autre part, la femme travaille-t-elle toujours aujourd'hui dans des conditions si déplorables? Que l'*Art féminin* ne réussisse pas et ferme ses bureaux, cela n'a pas grande importance. Mais combien de places sont accordées très régulièrement aux femmes dans les administrations, les grandes compagnies, les sociétés, etc.? Leur première place est au foyer, certes, et je suis très hostile, pour ma part, au

travail de la femme mariée, à qui il est impossible de mener de front une occupation d'atelier ou de bureau avec la tenue de la maison et l'éducation des enfants. Mais il y a toutes celles qui n'ont pas de foyer. Il faut bien qu'elles aient la satisfaction et l'avantage du travail, et sur ce point M. Brieux a raison. Cependant le danger est plutôt aujourd'hui pour la femme dans cette indépendance qu'on a trop encouragée et qui l'a tout à fait éloignée de la vie de famille. C'est elle qui est dégoûtée de la maison, des enfants, des humbles petites tâches journalières par quoi le foyer dure. Elle préfère s'en aller dès le matin, une serviette sous le bras.

Une pièce comme *la Femme seule*, c'est un peu comme une campagne de presse sur telle insuffisance de nos mœurs ou de notre législation, et l'on ne songe plus à l'art dramatique. Il y en a pourtant, et d'un réalisme très franc, dans la nouvelle œuvre de M. Brieux.

V

Il me reste peu de place pour parler de *l'Homme qui assassina*, la pièce que M. Pierre Frondaie a tirée du roman de M. Claude Farrère et qui a obtenu au Théâtre-Antoine un très vif succès. Je sais peu d'adaptations aussi heureuses. Sans doute il nous manque les promenades du colonel de Sévigné et de lady Falkland à travers le vieux Stamboul, et les décors n'y suppléent qu'à demi.

Mais l'intrigue romanesque y prend un relief extrême. Lorsque le colonel français tue l'abominable mari de lady Falkland, mon voisin, qui m'avait paru fort distingué et qui suivait passionnément l'aventure, ne put se tenir de manifester son contentement et s'écria : « Bravo ! » La salle se retourna et appuya aussitôt de murmures flatteurs cette approbation. Ainsi un titi de l'Ambigu encourage de la voix, à la représentation du *Bossu*, la botte de Lagardère. Au théâtre, c'est le comble de l'illusion. Voltaire ne raconte-t-il pas qu'à une représentation de *Zaïre* ou de l'*Orphelin de la Chine*, je ne sais plus, enfin d'une tragédie où un innocent est pris pour le coupable, le garde qui était de service crut devoir prendre la parole pour expliquer qu'il connaissait toute l'affaire et que l'on allait commettre une erreur judiciaire à quoi il entendait bien s'opposer. Pour qu'un homme du monde ait été entraîné à fournir malgré lui-même un témoignage d'intérêt aussi spontané, faut-il qu'il ait été secoué?

Je ne vous raconterai pas comment le colonel de Sévigné est amené à déjouer par un crime le complot dirigé contre lady Falkland par le mari de celle-ci, sir Archibald Falkland, directeur de la Dette Ottomane, par Édith, une méchante parente que la victime avait recueillie, et enfin par le prince Cernuwitz, type de duplicité slave. Ce serait supposer que vous n'avez pas lu *l'Homme qui assassina*. Il est d'autres romans que je préfère à celui-ci dans l'œuvre de M. Claude Farrère, et par exemple *les Civilisés*, et surtout l'admirable *Bataille*. Son art brusque et vif éclate parmi tant de mièvreries contemporaines. Ses héros

agissent au lieu de s'ausculter perpétuellement. Par là, il est de ceux qui ont rendu service au roman contemporain, en l'empêchant de s'affadir dans une sensiblerie larmoyante ou une virtuosité stérile.

JANVIER 1913

Comédie-Marigny : *les Éclaireuses*, pièce en quatre actes de M. Maurice Donnay. — Théâtre Réjane : *Alsace*, pièce en trois actes de MM. Gaston Leroux et Lucien Camille.

I

Au lendemain de la première des *Éclaireuses*, je lisais cette phrase dans une étude de Gaston Pâris sur les caractères d'une littérature nationale : « Il y a dans les auteurs, surtout dans les poètes véritablement nationaux, tel vers, telle tournure, telle manière de comprendre un sentiment, telle conception du monde et de la vie exprimée d'un mot qui, dans l'âme de tous les concitoyens de l'écrivain, fait vibrer une corde secrète, unisone, intime, muette chez les étrangers qui les lisent. » Cette corde secrète, M. Maurice Donnay ne la fait-il pas vibrer en nous? Une réplique, un mot gamin ou tendre, une scène où le cœur se donne et se reprend tour à tour, et la paix qui descend doucement sur le dernier acte d'une certaine manière aimable et mélancolique ensemble, n'est-ce pas là un de ces domaines réservés où les étrangers ne trouvent rien à cueillir? L'art de M. Donnay doit-il son irrésistible attrait

à un mélange exquis de sentiment et d'ironie, à la façon dont il rattache les idées de ses personnages à leur sensibilité, non pour le malin plaisir de les mettre en contradiction, mais parce que cette dépendance est bien humaine, ou plutôt ne le doit-il pas à une grâce qui est la plus forte, à un accent de chez nous, gai et railleur, et qui subitement devient grave si l'on touche à des choses auxquelles on ne savait pas tenir autant et dont l'importance apparaît dès qu'elles sont menacées? On plaisante, on rit, on s'amuse, on ne respecte pas grand'chose, on remet tout en question : vienne ce moment de la vie qui exige de nous un choix, alors on retrouve tout le fond de la race, le fond solide et simple qu'avaient recouvert toutes sortes de sentiments parasites, artificiels, frelatés et que ces mites n'avaient pas mangé. L'esprit se fait léger, câlin, gentil, mais la force apparaît, droite et directe : c'est un vieil air d'autrefois, un vieil air français que les variations les plus folles ne dissimulent bientôt plus. Il y a là une certaine sagesse qui vient de l'expérience de la vie. On la méconnaît tout d'abord, on veut aller de l'avant ; on part en guerre pour son propre compte et les avertissements que donnent les autres ne signifient rien. Et puis on se heurte aux obstacles éternels que l'on croyait éviter. On a vécu, on sait le secret que la jeunesse, l'amour ou l'orgueil empêchent de savoir. Alors les paroles deviennent plus sérieuses et plus profondes.

Tandis que notre théâtre contemporain tendait de plus en plus vers la violence, la brutalité, la rapidité scéniques, M. Maurice Donnay continuait tranquillement de donner à ses pièces un tour

nonchalant et sinueux. Du roman il faisait passer au théâtre les lentes analyses, l'abondance des détails et le temps même dont on dispose plus aisément dans un livre. Ainsi accordait-il aux caractères et aux passions toutes les facilités de s'expliquer, de se développer. Et même, il ne se contentait pas de pénétrer les cœurs, ce qui est l'objet des meilleurs romanciers et auteurs dramatiques, il en montrait l'évolution. Ses héros ne sont pas tout à fait les mêmes au commencement et à la fin. Les exemples de ces changements sont assez rares dans la littérature. Généralement, chaque scène ou chaque chapitre éclaire davantage un personnage, renforce les traits par lesquels il se révèle. Le misanthrope, l'avare, Tartuffe, dès le début, manifestent leur hypocrisie, leur ladrerie, leur mauvaise humeur. Ils sont déjà ce qu'ils continueront d'être, ce qu'ils seront de mieux en mieux. Il en est de même des protagonistes de Balzac, l'un des plus étonnants créateurs de types : Grandet ou Goriot, le baron Hulot ou la cousine Bette, ne font que vérifier pour ainsi dire leur nature. Prenez, au contraire, Néron dans *Britannicus :* il n'est, au commencement, qu'un jeune homme voluptueux et dur : comment sa volupté se tournera en cruauté et sa dureté en implacable injustice, nous le verrons peu à peu ; le monstre est en puissance, et le voici qui se forme, s'exerce, se dresse et se perfectionne. De même, dans *la Nouvelle Héloïse*, l'ardente Julie sera petit à petit calmée et modifiée par le mariage : la maîtresse de Saint-Preux attribuera à l'amour un tout autre sens. Or, prenez *la Patronne* de M. Maurice Donnay, ou la Jeanne Dureille des *Éclaireuses*, et

vous pourrez suivre pareillement sur les traits de ces femmes la ciselure de la vie. L'auteur a pris pour sujet même de ses pièces cette transformation.

Les Éclaireuses, qui triomphe à Marigny, se rapprocherait, comme coupe et comme développement, du *Retour de Jérusalem*. C'est pareillement, à travers une étude de mœurs, le conflit de deux cœurs. Mais tandis que le Michel du *Retour* apprend à ses dépens que l'amour ne suffit pas à mêler deux races différentes, la Jeanne des *Éclaireuses* découvre le bonheur en se soumettant à la tendresse, elle qui ne se prétendait gouvernée que par ses idées et qui ne voulait accepter aucune servitude. L'obstacle que Michel rencontre était hors de lui : il n'avait été coupable que de ne pas s'en douter ou de n'y pas croire. Celui auquel se heurte Jeanne n'est qu'en elle, dans son petit cerveau orgueilleux, et c'est pourquoi, plus favorisée, elle le pourra vaincre.

Quelle pièce séduisante, et comme le naturel en est vif et juste, comme chacun y parle dans sa note, comme la vie y circule ! M. Brieux, dans *la Femme seule*, avait traité le problème du féminisme du point de vue économique : il montrait la difficulté pour la femme d'assurer sa vie matérielle dans une société livrée à l'âpreté de la concurrence dont la loi de l'homme a fixé les rigueurs. M. Maurice Donnay nous offre la peinture d'un féminisme mondain, intellectuel, qu'il laisse s'expliquer tout à son aise, qu'il n'a l'air ni de juger ni de blâmer, et qui suffira lui-même à cette besogne. Nous sommes, au premier acte, dans le salon des Dureille. Paul et Jeanne Dureille sont mariés depuis une dizaine d'années ; ils ont deux enfants,

un garçon et une fille. Lui est un ancien élève de l'École polytechnique et dirige une grande industrie ; elle, bien qu'elle appartienne comme lui à la meilleure bourgeoisie, a voulu, jeune fille, passer son baccalauréat comme si elle en avait besoin pour vivre, et, depuis lors, n'a pas cessé de s'intéresser aux idées sociales, aux efforts des femmes vers l'émancipation. C'est ainsi qu'elle a pour amie Germaine Luceau, féministe déterminée, pauvre fille austère et laborieuse qui travaille de son mieux pour gagner sa vie et pour assurer le succès de la cause. Germaine est là, ainsi qu'un M. Jacques Lehelloy, ami du ménage, qui va partir pour faire le tour du monde à la suite d'une rupture sentimentale. La conversation s'engage sur le féminisme, à propos d'une doctoresse que Jeanne désire consulter pour son fils, à quoi son mari s'oppose. Et nous assistons à une de ces discussions comme nous en avons tous entendu : les femmes y sont d'habitude logiques, absolues, embarrassantes, les hommes piteux ou galants. Pourquoi en est-il ainsi? Parce que les choses humaines ne se résolvent pas avec de la logique, ne sont jamais absolues. Les plus beaux raisonnements du monde portent à faux. Mais, bien ordonnés et présentés, ils en imposent, et l'on ne sait trop quoi répondre. Peut-on accabler une femme qui discute si nettement avec le rappel désobligeant de ses nerfs, de ses maternités, de sa faiblesse congénitale, de son besoin de protection? L'antiféminisme tombe bien vite dans la grossièreté, et c'est le cas de Paul Dureille. Un esprit chevaleresque et délicat se refuse à lui demander des armes, et c'est le cas de Lehelloy qui passe du côté de ces dames, ce qui

achève d'énerver son ami, ce qui l'énerve d'autant plus qu'en sa qualité de polytechnicien il est précisément porté aux raisonnements mathématiques et qu'il perd très vite pied dans le domaine de l'observation, où il ne s'agit plus de déductions, mais d'expérience. Et voilà que sous les idées différentes apparaît le désarroi du ménage. Lui est un parfait honnête homme, loyal, laborieux, fidèle. Il a bien des qualités, et une femme pourrait s'en accommoder. Beaucoup envieraient même à Jeanne son mari. Mais il est autoritaire, maladroit, cassant, ennuyeux. Avec un peu d'amabilité, de bonne grâce, de gentillesse, Jeanne parviendrait sans doute à arrondir les angles de ce caractère un peu rugueux, mais droit et sûr. Il le lui demandera, il lui offrira sa bonne volonté, qui suffirait en somme à tout arranger. Elle eût accepté si elle l'aimait. Elle lui rend justice, elle l'estime, mais elle ne l'aime pas. Elle ne croit pas que ce soit cela qui les sépare : elle attribue à leurs divergences d'idées l'impossibilité où ils sont de s'entendre. Car ils ne peuvent plus s'entendre et il faut bien qu'ils en conviennent. Ils en conviennent dans une scène douloureuse, et si vraie, et si simple, où les cœurs se révèlent et se déchirent, où les propos qui se tiennent ne sont du moins pas outrageants ou avilissants, et qui n'est pas sans évoquer la scène finale de *Maison de poupée* où Nora quitte son mari qui ne l'a pas comprise. Et Jeanne Dureille est bien une espèce de Nora sèche et déplaisante : elle propose elle-même le partage des enfants, comme si une mère pouvait accepter sans révolte ce partage ! elle règle elle-même la liquidation de la communauté où la fameuse loi de l'homme

l'avantage puisqu'elle a droit à la moitié de la fortune conquise par le travail de son mari, droit dont elle n'abuse pas et qu'elle offre même d'abandonner, qu'elle n'exercera qu'atténué en se donnant des airs de générosité. Sèche et déplaisante elle l'est à coup sûr, et cependant on devine en elle, dans ses révoltes, dans son agitation, un cœur assez noble que la vie a froissé. Elle est déjà intéressante. C'est une incomprise moderne qui ne veut compter que sur elle-même. Elle est sincère, elle ne sait pas encore bien elle-même où elle va, et cela lui donne un air de mystère qui attire.

Le second acte se passe deux ans plus tard. Jeanne a repris sa liberté. Elle vit seule avec sa fillette, elle respire, elle est toute à ses idées. Ne va-t-on pas tenir chez elle une réunion féministe pour la fondation d'une sorte d'université? Et nous verrons défiler tous les différents types de femmes émancipées : Rose Bernard la femme-médecin, Lucienne David l'avocate, Charlotte Alzette la romancière, Blanche Virieu la femme politique, candidate à la députation, et Germaine Luceau la scientifique, et la petite suffragette anglaise, et même la doctoresse Orpailleur, prophétesse sordide et acariâtre de la nouvelle doctrine, qui vient sans être priée. Rarement étude de mœurs fut plus divertissante. Le féminisme a inspiré déjà beaucoup d'ouvrages et parmi eux ceux que Mme Colette Yver a consacrés aux différentes catégories de professionnelles, les *Princesses de science*, les *Dames du palais*, les *Sables mouvants*. Nous avons ici la quintessence de toutes ces monographies sous une forme amusée. Sauf le professeur Orpailleur, toutes ces dames ont du

charme, un charme un peu comique, et ce n'est déjà plus le charme féminin. Là était la difficulté : ne pas les caricaturer, et cependant montrer en elles, tout doucement, ou plutôt les inviter à montrer elles-mêmes la petite déformation qu'elles ont déjà subie dans leurs façons d'être. On peut être féministe — et il est bien naturel que des femmes privées de foyer ou contraintes par la nécessité demandent au travail son appui et sa distraction, et il est bien naturel que des femmes intelligentes s'intéressent aux choses de l'esprit — on peut être féministe, le peut-on vraiment? mais la difficulté est de rester femme. La grâce de la femme, le charme de la femme, la pudeur de la femme, une femme ne les abdique pas en vain. Alors, pour les garder et en même temps pour acquérir des qualités d'homme, ce n'est pas très facile. Les *Éclaireuses*, toutes ces dames qui frayent la voie à leurs sœurs retardataires, sont inquiétantes. Elles ont tout ce qu'il faut pour plaire à ces amateurs d'idées nouvelles, snobs éternels qui ont prôné toutes les utopies, célébré toutes les audaces, acclamé toutes les singularités : au dix-huitième siècle, tous les salons saluaient d'avance le règne de la liberté, et ce fut la Terreur. Cependant, à leur réunion, les *Éclaireuses* n'ont invité qu'un homme, le banquier juif Steinbacher. Il ne se fait pas d'illusion sur cette faveur : il sera le bailleur de fonds. Et s'il consent à jouer ce rôle, c'est à cause de Jeanne dont il est fort amoureux, à sa manière qui est brutale et cynique. A part les poussées de désir qui lui ôtent toute possession de soi-même, il est fort spirituel, il fait des mots, il est galant et jovial, et volontiers un peu

indélicat, à peine : il faut pourtant le surveiller.

La réunion terminée, et l'institut féminin fondé avec le magazine qui en sera le moniteur, Jeanne reste seule. Pas longtemps : on annonce Jacques Lehelloy. Il est revenu de son tour du monde, il a revu la femme de son ancien ami et il en est amoureux. Au premier acte nous l'avons entendu soutenir le féminisme : c'était déjà pour plaire à Jeanne. Ce féminisme, voici qu'il le supporte assez malaisément, à cause de la pensée de son amie dont il est jaloux. Celle-ci a bien deviné la cour qu'il lui fait, bien qu'il n'en soit pas encore à l'aveu. Elle l'invite à ne plus revenir désormais. Il est très ému de ce congé : sait-elle toute la joie, tous les petits bonheurs dont elle le prive? Ah ! comme il s'apparente aux héros d'*Amants*, de *l'Affranchie*, de *la Douloureuse!* Comme il est à la fois souple et fort, spirituel et mélancolique, tendre et insistant, et par surcroît avantageux ainsi que la plupart des hommes ! Il discute, il trouble, il convainc. Si elle le renvoie, c'est qu'elle l'aime. Il le lui dit avant qu'elle l'ait dit, et quand elle le dit, elle le dit mal. Et il en a moins de plaisir qu'il n'en attendait. Et elle en a beaucoup de chagrin, parce qu'elle en a beaucoup d'humiliation. Sous la féministe, il avait bien deviné la femme. Elle-même ne s'était pas devinée ainsi. Elle était de bonne foi, quand elle croyait son cœur tout à ses idées. C'est une défaite. Pourtant, c'est une défaite mitigée. Elle demeure libre dans la vie. En somme, elle peut mener de front son amour et sa passion intellectuelle. Pourquoi ne s'accorderaient-ils pas? Son cœur est vaincu, mais son cerveau reste intact.

Le quatrième acte sera justement cette lutte

entre son cœur et son cerveau. Nous aurons auparavant un nouveau tableau de mœurs, non moins piquant et agréable que celui de l'acte précédent. Nous avons assisté à la fondation de l'institut féminin, nous allons maintenant le voir fonctionner. Il organise des conférences, naturellement, et une princesse est venue y déclamer de beaux vers païens où l'ironie de M. Donnay apparaît à peine, à peine. C'est du pastiche amoureux. Le poète s'est défendu mollement contre l'emportement lyrique qui soumet la terre entière à la convoitise de nos poétesses contemporaines. Et cette scène, que l'on est tenté de prendre pour un hors-d'œuvre, nous montre, non sans art, la déviation que subit fatalement le féminisme, le féminisme des classes supérieures. Il devient un passe-temps mondain, il n'était qu'une mode. C'est ce qu'aperçoit Germaine Luceau et contre quoi elle se révolte. Après le départ de la princesse et de sa cour, demeurée seule avec Jeanne, la jeune fille le lui signifie rudement : elle retournera sur sa rive gauche, avec ses compagnes pauvres qui ont cru, comme elle, à la sainteté de l'affranchissement, et qui n'ont été qu'un prétexte au divertissement de toutes ces mondaines. Et Germaine Luceau ne s'aperçoit pas qu'elle-même parle comme une femme, une femme désarmée que son cœur commande, et qui prend ses sentiments de pitié, de détresse, d'amour pour des raisons, pour de belles et bonnes raisons dignes de transformer la société. Elles ne sont toutes que des femmes, les unes futiles et frivoles, les autres ardentes, croyantes et passionnées. Elles ont cru faire une croisade d'idées, et ce n'était que du sentiment ou de la toilette intellectuelle.

Jeanne, cependant, résiste quand Lehelloy, dont elle est la maîtresse, lui fait cette démonstration. Il lui montre avec tristesse et avec esprit que la situation ordinaire est entre eux renversée. C'est lui qui est dans la posture de la fille séduite qui voudrait bien être épousée, et c'est elle qui se trouve dans celle du séducteur qui refuse. Il va s'installer à la campagne, il a hérité un domaine qu'il doit faire valoir, il ne reviendra que de loin en loin à Paris. Se contentera-t-elle de ces rares visites ou n'acceptera-t-elle pas d'être sa compagne véritable, de devenir sa femme aux yeux de tous? M. Dureille, le premier mari de Jeanne, réclame maintenant sa fille : il prétend que c'est une mauvaise école que la fréquentation de tout cet institut féminin. Il faut à Jeanne un protecteur, un répondant : on ne peut pas négliger l'opinion du monde, les préjugés, les mœurs. Elle s'en est déjà aperçue, elle s'en apercevra davantage encore. Et s'ils avaient un enfant? Ne convient-il pas, d'avance, d'organiser légalement l'avenir? Légalement, voilà ce dont elle ne veut à aucun prix. Elle s'est affranchie de la légalité ; y rentrer, ce serait la faillite. Ce mariage qu'il lui propose, elle ne l'accepte pas. Elle est libre, elle restera libre, elle ne rentrera pas en servitude. Et leur désunion s'accentue. Là-bas, dans sa propriété, il l'attendra, car il ne désespère pas encore. Mais pour elle, s'il s'en va, s'il ne cède pas, c'est l'adieu définitif. Et il part.

Nous le retrouvons à la campagne, seul et bien triste. Pourtant, la campagne fait ce qu'elle peut pour le consoler et l'apaiser. On aperçoit des vergers en fleurs et des vallonnements si doux, si calmes. Et voilà Jeanne qui arrive, toute boule-

versée, incapable de s'expliquer tout de suite. Il faut prendre un peu de patience : elle est venue sans réfléchir, spontanément, parce qu'elle avait besoin d'un refuge, d'un appui. Cet affreux Steinbacher a voulu abuser d'elle : elle est encore toute meurtrie moralement de cette audace où l'impudence et le ridicule se mêlaient. Et elle est venue rejoindre Lehelloy, tout naturellement. Tout naturellement elle rentre dans l'ordre, et comprend que l'amour lui-même doit se soumettre aux règles que l'expérience du passé a établies à bon escient. On croit pouvoir organiser sa vie soi-même, et le meilleur moyen c'est encore d'accepter les vieilles solutions bien claires, bien nettes, bien simples. L'angélus sonne au clocher du village voisin, tandis qu'ils sont tout à la joie de s'aimer désormais au grand jour. Et ils disent de si jolies choses sur la paix qui est autour d'eux, qui est en eux. Cependant Jeanne croit prendre une petite revanche : divorcée, elle ne pourra pas se marier religieusement, et sa voisine, la douairière, qui reçoit une vieille danseuse à la retraite légitimement épousée sur le tard, la considérera comme non mariée et ne la recevra pas. Elle ne sait pas encore que cet angélus est le rappel de l'ordre parfait. La religion seule donne à la vie la perfection de l'unité. Oubliera-t-elle, oubliera-t-il, croiront-ils oublier tous les deux un passé que deux enfants rendent toujours vivant? Bien des heurts, bien des difficultés les attendent encore. Non, la paix de l'angélus n'est pas tout à fait la leur.

Ainsi nous avons pu suivre Jeanne dans la courbe de son caractère. Elle se croyait une intellectuelle ; c'est qu'elle n'aimait pas son mari. Et la vie s'est

chargée de la conduire à la connaissance de son propre cœur. Elle a dû abdiquer son orgueil, reconnaître sa faiblesse, et dans cette chère humiliation elle a trouvé le bonheur. C'est le charme de cette pièce : on y voit la vie travailler sans hâte à la consolidation des vieilles vérités, qui repoussent comme les blés après l'hiver quand la neige a bien amolli le sol. Aucune leçon, aucun pédantisme, rien que des êtres qui s'agitent sans hypocrisie. Tout de même, tout de même, cette Jeanne a eu de la chance deux fois, et c'est cela qui est rare. Elle avait un bon mari dont elle ne s'est pas accommodée, parce qu'il était trop autoritaire. Elle en trouve un second qui l'est tout autant, mais qui le cache mieux : puisse-t-elle subir sa loi avec joie parce qu'elle l'aime ! Et c'est lui qui lui apprend que l'amour n'est pas un guide très sûr, lui qui a traversé toutes les utopies, car elles se tiennent toutes, et qui en est revenu. M. Émile Faguet disait de Jean-Jacques qu'il rendait les idées sensuelles : M. Maurice Donnay excelle à donner aux sentiments une expression intelligente. Il déploie, dans ces discussions féministes, une aisance surprenante et ne sort jamais du ton de la conversation. Ainsi passe-t-il allégrement, dans *les Éclaireuses*, de la scène de mœurs prestement enlevée à l'analyse profonde des cœurs modernes, toujours un peu compliqués et subtils.

Il faut louer Mlle Dorziat (Jeanne), et M. Garry (Lehelloy), et M. Signoret (Steinbacher), et M. Henry Roussell (Paul Dureille) et tout le bataillon féminin qui interprète *les Éclaireuses*. Les scènes de la fondation de l'institut féministe et de son fonctionnement sont fort agréables à regarder et

écouter. Mais il convient de mettre à part M. Garry, qui donne à Jacques Lehelloy tant de relief dans l'expression de son amour, dans l'émotion, dans l'autorité tour à tour tendre, ferme ou discrète, et Mlle Dorziat, qui a composé à la perfection le personnage de Jeanne pour le conduire, dans une courbe savante, d'une sécheresse qui sait ne pas être déplaisante, à un abandon plein de douceur et un peu mélancolique.

II

J'ai entendu *Alsace* au théâtre Réjane, comme je revenais d'un trop court voyage à Strasbourg. Contrairement à ce que vous pourriez imaginer, c'étaient de bien mauvaises conditions pour juger cet ouvrage dramatique. La réalité, là-bas, est si passionnante. La nouvelle génération nous donne une si belle leçon d'endurance, de patience, d'esprit et de gaîté, oui de gaîté, et la gaîté est une des formes les plus sympathiques du courage.

L'année 1912 pourrait être appelée l'année des jeunes gens. On s'est beaucoup occupé d'eux, pour leur demander le secret de l'avenir. L'enquête de *la Revue hebdomadaire* a donné le branle. Or il y manquait un chapitre, comme il en manque plusieurs au livre d'Agathon sur *les Jeunes gens d'aujourd'hui*. Pourquoi Agathon n'est-il pas allé interviewer la jeunesse des pays annexés? Je lisais, en chemin de fer, *le Beau Jardin*, de M. Paul Acker. Vous savez que l'auteur des *Exilés* appelle ainsi

l'Alsace, prenant pour titre la célèbre exclamation de Louis XIV. Combien je devais en vérifier les justes réflexions ! « On conçoit tout d'abord, écrit-il, qu'un pays si nettement délimité entre les Vosges et le Rhin, si complet à lui tout seul avec sa plaine unie et riche, ses eaux claires, ses montagnes arrondies, ni collines, ni Alpes, boisées d'essences diverses et jamais nues, ses villages rapprochés, ses maisons rassemblées, ait produit et conservé une race. Nul peuple, d'une part, n'a plus constamment tendu à s'individualiser, et nul peuple, d'autre part, ne compose avec le sol un ensemble plus harmonieux que le peuple alsacien avec l'Alsace. Il est généreux, parce qu'il a du superflu sans le luxe ; discipliné, parce qu'il ne travaille pas isolé ou en lutte avec la nature ; réfléchi et lent, parce qu'il n'a pas de peine à vivre ; il a l'esprit large, parce que son horizon est grand et lumineux ; il a gardé de ses anciennes villes libres le goût et le besoin de la liberté ; il est bonhomme parce que son ciel est doux, mais il ne s'en laisse pas conter, et sa bonhomie cache une force incomparable de résistance ; il peut subir l'inévitable, car il saura toujours maintenir, selon le mot de Maurice Barrès, ce qui ne meurt pas. L'Alsace n'a jamais été et ne sera jamais allemande, elle a toujours été et sera toujours l'Alsace. Même intimement liée de toutes les forces de son cœur et de son intelligence à la France, elle ne perdait ni ses vertus propres, ni son caractère, ni son âme, et la France, sûre d'être aimée, s'efforçait à ce que ces vertus, ce caractère, cette âme demeurassent intacts. » Voilà ce que les Allemands ne peuvent pas arriver à comprendre. A défaut d'un retour à

la France, l'Alsace entend rester elle-même. Elle estime son degré de civilisation, sa culture supérieures à la civilisation et à la culture allemandes ; elle ne peut donc se plier à celles-ci. L'Allemagne a cru que le temps travaillerait pour elle. Aujourd'hui elle a dû perdre cette illusion. Après la période de protestation qui se traduisit par les perquisitions, les emprisonnements, les expulsions, la violence, est venue la période actuelle. « Une autre lutte, reprend M. Paul Acker, a commencé, que livre la jeune Alsace, l'Alsace des jeunes Alsaciens nés après la guerre, qui n'ont pas connu le régime français, mais qui aiment la France parce qu'elle fut la patrie de leurs pères et qu'elle contient tout leur passé de gloire et de liberté. Dans l'histoire de l'Alsace annexée, il n'y aura peut-être pas de période plus belle par sa gravité tenace, par son ingénieuse persévérance, par son ironique habileté. » Rien de plus juste : il faut avoir vu ces jeunes gens à l'œuvre, pour se rendre compte de la beauté de cette lutte quotidienne qui exige un tact, une obstination, un esprit, une lucidité toujours en éveil. L'Allemand, après 1870, s'est jeté sur l'Alsace. Elle représentait une terre plus fertile, un horizon plus agréable, des villes plus habitables. Or, cet envahissement n'a pas entamé la race alsacienne. Elle a su se préserver de tout contact, elle s'est révélée inassimilable. Pour en donner une idée, la carrière militaire fut toujours en grand honneur en Alsace : le nombre d'officiers et même de généraux qu'elle a donnés et qu'elle continue de donner à la France est incalculable ; or, il y a, depuis 1870, trois officiers alsaciens dans l'armée allemande.

Je n'avais pas que *le Beau Jardin* dans ma valise. J'emportais aussi *l'Histoire de l'Alsace* et *le Professor Knatschké* (1) de Hansi, Hansi le caricaturiste, qui est aujourd'hui populaire chez nous comme chez lui. Car je désirais de les lire en Alsace où ils sont interdits. C'était une bien petite malice, mais il faut savoir que *l'Histoire de l'Alsace* est d'un format considérable, avec de belles images en couleur, et qui ne peut passer inaperçu. Personne ne me dérangea et je la savourai tout à mon aise. Elle est, par endroits, d'un comique irrésistible, et ailleurs il arrive qu'on s'arrête de lire parce que les yeux se brouillent. Voici, par exemple, la défaite des Germains par Jules César : « Les Romains avaient beau en tuer un grand nombre, les géants roux d'Arioviste ne tombaient pas : ils avaient les pieds tellement grands que, même morts, ils restaient debout. Il fallait encore, après les avoir tués, les renverser d'un coup d'épaule. » Quant aux Vandales, « c'étaient des virtuoses dans l'art de ravager ; ils détruisaient tous les monuments qu'ils trouvaient sur leur route. Il existe encore aujourd'hui de leurs descendants. D'ordinaire on en fait des architectes du Gouvernement. Les uns détruisent complètement les monuments qui datent de l'époque française ; quant aux autres, ils se contentent d'ajouter aux vieux châteaux des tourelles, des toits pointus, des girouettes en zinc ou des lampes électriques ;

(1) *Histoire d'Alsace racontée aux petits enfants d'Alsace et de France*, par l'oncle Hansi, avec beaucoup de jolies images de Hansi et de Huen (Floury, édit.). — *Professor Knatschké*, œuvres choisies du grand savant allemand et de sa fille Elsa, recueillies et illustrées par Hansi (Floury, édit.).

puis ils peinturlurent les églises en jaune, bleu ou violet. Cela coûte un peu plus cher que ce que faisaient leurs aïeux, mais le résultat est à peu près le même ». Il faut voir aussi les Vandales emporter, des pays envahis, les cadrans solaires. L'humour alsacienne est délicieuse, et n'oublions pas les images.

Le professeur Knatschké, nous l'avons tous rencontré. Il sévit, hélas ! dans les stations de montagne, et dès qu'on aperçoit sa barbe rousse, ses lunettes d'or, son chapeau vert surmonté d'une plume, son ventre et ses pieds pareils à ceux des soldats d'Arioviste, c'est un sauve-qui-peut général. Les Anglais, c'est un fait connu, exigent qu'on les renseigne sur les points occupés par les Allemands, afin de s'en aller ailleurs. Ce que serait, en Europe, la victoire germanique, on le peut mesurer à mille petits détails. Demandez à Hansi de vous renseigner sur l'architecture allemande : « Tout le monde sait, fait-il dire à son héros, le professeur Knatschké, que l'architecture allemande moderne est caractérisée par le style nommé « Style-Babel » ou « Style-Donjon », c'est-à-dire que chaque édifice, que ce soit une gare de chemin de fer, une école ou un tribunal, débute par la construction d'une tour massive et solide. Cette tour est la verticale qui appelle le regard et lui dit : « Voici une construction de l'État allemand. » Dans cet ordre d'idées, nous devons citer, comme exemples typiques : le tribunal de Mulhouse, l'hôtel des Postes de la même ville (Renaissance allemande du « style hérissé », comme tous les hôtels des Postes d'Alsace) et, alors tout particulièrement, la nouvelle gare de Colmar qui chante un hymne magnifique

à l'architecture allemande et qui, en tant qu'édifice modèle, mérite une description minutieuse. Massive et puissante, la fière tour s'élance vers le ciel, et, pour mieux assurer sa défense, quatre tourelles lui sont accolées. A vrai dire, l'horloge ménagée dans la tour ne peut pas se voir des quais d'embarquement, mais il suffit que les fières toitures dominent haut dans les airs : tout le reste est secondaire et fut avec raison considéré comme secondaire par l'architecte. » C'est une assez jolie critique de cet art de construire qui méconnaît la première règle de l'architecture : l'appropriation. Mais une note perfide vient renforcer ce texte : « Présentée ainsi, dit la note, la remarque du professeur Knatschké n'est pas rigoureusement exacte. L'horloge peut très bien se voir des quais. Il suffit pour cela, par exemple, de se placer au bord du quai n° 3, de s'agenouiller le corps tourné vers l'est et de se pencher en avant jusqu'à ce que les mains effleurent le rail. Si, dans cette position, on tourne la tête de 90 degrés de gauche à droite et qu'alors on regarde en l'air, on distinguera très bien une partie du cadran. Il faut d'ailleurs reconnaître que, ces derniers temps, l'administration allemande des chemins de fer, voulant témoigner sa sollicitude aux populations de l'Alsace du Sud, trop indolentes pour faire l'effort nécessaire à consulter une horloge allemande, a fait placer des cadrans sur la voie. » Vous pensez bien qu'on ne passe plus à Colmar sans se précipiter à la portière pour reluquer la tour.

C'est donc aujourd'hui, en Alsace, le duel sans cesse renouvelé des vexations allemandes et de l'ironie alsacienne. L'esprit est une arme redoutable

pour qui sait s'en servir. Il y eut, dans la génération précédente, des heures de dépression et de doute, mais la nouvelle est irréductible : elle l'est gaiement, ce qui est la façon la plus dangereuse, parce qu'une lutte n'a plus de raison de finir quand elle est devenue un sport assez attrayant. Et cette lutte aiguise le génie inventif de la race. On trouve sans cesse des tours pour échapper à l'étreinte du vainqueur. Interdit-il le port des trois couleurs françaises : trois jeunes filles s'habilleront de bleu, de blanc et de rouge et, si elles se promènent ensemble dans l'ordre, devra-t-on interdire toutes les couleurs? Un bal masqué est un bal masqué : si quelque danseuse y apparaît en petite République, avec un bonnet phrygien, l'emmènera-t-on coucher au violon? Et comme les jeunes gens sont vite amoureux des petites danseuses déguisées en République ! Il n'y a qu'un remède à un état de choses que rien, désormais, ne peut supprimer : c'est l'autonomie de l'Alsace-Lorraine. La sagesse eût été de le comprendre. La domination française n'avait-elle pas respecté toutes les coutumes, toutes les traditions, et la langue même?

Nous avons toute une littérature alsacienne et lorraine. C'est l'honneur du roman d'avoir réveillé notre attention trop engourdie sur ce qui se passait dans nos anciennes provinces. *Les Oberlé*, de M. René Bazin, *Au service de l'Allemagne* et *Colette Baudoche* de M. Maurice Barrès, *Juste Lobel* de M. André Lichtenberger, *les Exilés* de M. Paul Acker, pour ne citer que les principaux de ces romans, ont ravivé le souvenir français et par là même contribué à notre renaissance nationale.

Voici que le théâtre s'en mêle. Et, sans doute, *Alsace*, la pièce de MM. Gaston Leroux et Lucien Camille qui vient d'obtenir au théâtre Réjane un très vif succès, est pittoresque, colorée, tour à tour plaisante et tragique. Mais les auteurs ont commis une erreur capitale. Leur principal personnage, Jacques Orbay, appartient à la nouvelle génération alsacienne. Or, tandis que les anciens, M. et Mme Honneck, son oncle et sa tante, Mme Jeanne Orbay, sa mère, et jusqu'au ménage de domestiques, sont demeurés fidèles, le jeune homme ne songe qu'à épouser une Allemande. Ce n'est pas sans raison que j'ai souligné ce phénomène incontestable d'une nouvelle génération plus obstinée que la précédente. L'art du théâtre est généralement moins nuancé que celui du roman : on s'en aperçoit ici. Et il faut tant de délicatesse pour traiter cette question d'Alsace qui se règle depuis quarante ans en dehors de nous : nous ne pouvons en parler qu'après avoir compris et adopté le point de vue alsacien, me semble-t-il. Nous ne la dirigeons pas, nous en profitons, nous nous en réjouissons, nous en tirons un admirable enseignement et comme une raison nouvelle d'aimer une patrie qui est inoubliable.

Le premier acte d'*Alsace* est le meilleur. C'est une peinture d'intérieur assez réussie. Après cinq ans d'expulsion pour avoir chanté, chez elle, *la Marseillaise*, Mme Orbay est revenue dans sa vieille maison, à Thann. Hansi rappelle dans son livre ce considérant d'un tribunal allemand qui naguère condamna un de ses amis pour avoir pareillement chanté *la Marseillaise :* « *La Marseillaise*, c'est là que le sentiment national français a

trouvé son expression la plus chère et la plus poétique. Elle est le vœu le plus ardent pour voir le pays délivré de la domination allemande, haïe comme une tyrannie étrangère. Elle est donc séditieuse et mérite une condamnation. » Cette scène de retour est assez émouvante. Une mauvaise nouvelle attend Mme Orbay : son fils Jacques est épris de Marguerite Schwartz et veut l'épouser. Elle évite l'explication définitive, elle espère détacher son fils, et l'acte finit par une reprise de cette *Marseillaise* défendue. — Au second acte, nous retrouvons Jacques marié et entouré de tous les Allemands de sa famille. Les auteurs ont cueilli, dans les œuvres de Hansi, les caricatures du professeur Knatschké et du jeune étudiant Hellmut-Kalepké. Mais précisément le procédé est trop vif et la mesure est dépassée. En art, on est tenu à beaucoup d'égards envers les personnages antipathiques, envers les représentants des idées adverses. On peut même leur attribuer tous les mérites qui ne sont pas contraires à leur rôle. Cette troupe d'Allemands est un peu trop caricaturale. Nous assisterons aux déboires conjugaux de Jacques et de Marguerite. Ce sera un peu la contre-partie des *Frontières du cœur*. Jacques se montre bien faible vis-à-vis de sa femme, qui est une véritable mégère. Les Allemandes sont d'ordinaire plus passives. Et il faudra, dans la ville bouleversée par la déclaration de guerre, une insulte à la France pour qu'il se libère du joug de son amour et se fasse tuer dans les bras de sa mère, fière tout de même de l'avoir reconquis.

On voit aisément les défauts de cette œuvre un

peu grosse qui sera populaire et qui simplifie un peu trop à la manière des images d'Épinal. Mme Réjane, dans le rôle de Jeanne Orbay, y est admirable. Et l'on retrouve çà et là, néanmoins, de petits détails qui fleurent bon l'Alsace.

FÉVRIER 1913

Théâtre Sarah-Bernhardt : *Servir*, pièce en deux actes de M. Henri LAVEDAN. — Renaissance : reprise de *l'Enchantement*, pièce en quatre actes de M. Henry BATAILLE. — Gymnase : *la Demoiselle de magasin*, comédie en trois actes de MM. FONSON et WICHELER. — *Un Belge*, de M. Henri DAVIGNON.

I

C'est le plus terrible conflit de famille que M. Henri Lavedan a mis à la scène dans *Servir*, et derrière la famille divisée on aperçoit le mal que ces divisions font à la patrie qu'elles déchirent. Il y a beau temps que je préconise au théâtre et dans le roman, comme une des plus riches matières d'art, l'étude des conflits de famille. Ils font l'objet de presque toute la littérature grecque. Parmi les plus récents ouvrages traduits de l'étranger, *Père et fils*, de M. Edmond Gosse (1), et le douloureux et poétique *Hermiston* (2), que Stevenson écrivait quand la plume lui tomba des mains, sont le tragique récit du combat de deux générations trop

(1) *Père et fils*, d'Edmond GOSSE, traduit par Henry Davray. (*Mercure de France*, édit.)

(2) *Hermiston le juge-pendeur*, de STEVENSON, traduit par Albert Bordeaux. (Fontemoing, édit.)

différentes pour se comprendre. Nous avons eu, nous avons encore ce qu'on pourrait appeler une littérature de célibataires, une littérature détachée de la vie profonde, de la vie durable de la nation, et qui, se croyant allégée de toutes charges quand elle n'a fait que s'en détacher, n'aperçoit pas l'importance du foyer, non pas même dans la vie sociale, — il peut y avoir, il y a d'excellents artistes peu intelligents, — mais dans la réalité quotidienne qu'une véritable observation ne saurait négliger sans tomber dans les pires extravagances.

M. Henri Lavedan, s'il fut, dans *le Nouveau Jeu* et *le Vieux Marcheur*, le peintre divertissant d'une société de fêtards, a volontiers abordé les vastes sujets pareils à des fresques contemporaines. *Servir* est de la lignée de *Priola* et du *Duel*, mais le drame est plus ramassé, plus âpre, plus rude. Peut-être même est-il trop condensé, reproche bien rare et que j'expliquerai. C'est le choc du père patriote et du fils humanitaire et pacifiste, et c'est le rappel de ces années que traversa la France empoisonnée par les plus dangereuses utopies.

Nous sommes dans un milieu militaire. Le colonel Eulin, victime des fiches, a été, malgré sa haute valeur, mis à la retraite. Pour lui, servir, c'est toute la vie. Il a la religion de la servitude militaire. Et religion est bien le terme exact. Sa ferveur, qui le conduira à accepter le travail un peu rebutant de l'espionnage, l'égalera, nous le verrons, à ces pieux novices qui recherchent les besognes les plus humiliantes et qui éprouvent, par exemple, une sorte de joie mystique à balayer le réfectoire ou à ramasser les épluchures. Comment emploie-t-il

le temps qu'on lui a rendu injustement? On ne le sait pas encore, on le pressent, on ne le saura positivement qu'au dernier acte. Il fait de longues absences, et quand il rentre, il est sombre et taciturne. S'il a des secrets, il ne les livre pas. La vie de Mme Eulin s'écoule tristement dans une solitude que la présence même du colonel n'interrompt guère. « Les hommes austères, a écrit, je crois, Villiers de l'Isle-Adam, ne devraient pas avoir d'enfants. » Ils devraient surtout ne pas se marier, car leur voisinage est amer. Le ménage a eu trois fils, tous trois soldats : l'un est mort à l'ennemi, en Algérie ; le second sert au Maroc ; le dernier est officier d'artillerie à Orléans. La flamme du sacrifice qui brûle le père consumait aussi les deux premiers. Tandis que le dernier, Pierre, tient davantage de sa mère, — de sa mère malheureuse, de qui la vie a trop exigé et qu'elle a trop meurtrie. Or le colonel, de retour, reçoit la visite d'un ancien camarade, le général Girard, chef de cabinet du ministre, et l'on devine que de mystérieuses missions sont remplies par l'officier retraité : le ministre attend de lui les dernières explications d'une certaine poudre verte et veut l'entretenir en personne dans un endroit secret. Eulin désigne, pour cette entrevue, une maison de Vincennes que son fils Pierre occupait lorsque Vincennes était sa garnison et que le jeune homme a gardée. Avant de le quitter, le général Girard informe le colonel d'un propos qui a été tenu par un officier et que la gravité des circonstances extérieures rend plus stupéfiant et plus révoltant. Comme ses sous-officiers déclaraient qu'ils étaient prêts à partir : — Oui, a répliqué cet officier, si votre conscience vous

le commande. — Et il n'est pas encore chassé de l'armée ! proteste Eulin. — C'est ton fils Pierre, dénonce le général Girard.

Pierre arrive, en uniforme. Il ne le porte pas pour son plaisir, comme il le dira élégamment. Il est envoyé à Paris en service commandé, pour la journée. Vous attendez la rencontre du père et du fils. Avec beaucoup d'art, M. Lavedan l'a fait précéder d'une scène entre le jeune officier et sa mère. Mme Eulin se confie à son enfant, elle lui dit ses tristesses, son isolement, ses doutes. Le colonel l'abandonne, le colonel ne l'aime plus. Et Pierre, avec noblesse, prend la défense de son père, rassure la pauvre femme, et à son tour il lui fait ses confidences. Ainsi le connaîtrons-nous mieux quand le choc inévitable éclatera. Il n'est pas entré dans l'armée par vocation. Tout l'y poussait, l'y contraignait presque. Il n'a pas, lui, le culte du métier, et même il a horreur de la guerre, qu'il voudrait voir abolir. A quoi bon les tueries inutiles? Il déteste le fanatisme militaire. — Si ton père t'entendait ! proteste Mme Eulin effrayée. — Mais je ne puis plus me taire, s'écrie le jeune homme qui a d'autant plus besoin de montrer son courage qu'il affiche des opinions pacifistes : il faut que je le lui dise. — Or cet officier humanitaire a, par une singulière malechance, découvert un engin explosif d'une puissance si formidable qu'avec un minuscule appareil, gros comme une coquille de noix, il a, dans son unique expérience, fait sauter une petite île dont les savants n'ont pu expliquer la disparition. Un pêcheur, de loin, assistait à ce cataclysme. Épouvanté de sa découverte, loin de vouloir en faire part au ministère de la défense nationale,

Pierre Eulin entend qu'on ne s'en serve ni pour l'anarchie ni pour la guerre, et il veut la détruire. Avant de retourner à Orléans, il ira, au petit jour, chercher ses engins. Sa mère l'accompagnera. Et comme celle-ci le quitte pour aller prier à la paroisse voisine, le jeune homme reste seul. Vous attendez le retour du père. Et voici, en effet, le colonel Eulin. La scène est directe, rapide, magnifique. M. Lavedan n'a pas voulu qu'elle fût le heurt de deux théories, il a évité ou reporté ailleurs les explications, il s'est borné à la tragique rencontre de l'autorité et de la rébellion. Tout de suite le colonel Eulin déclare : — J'ai à te parler. — Moi aussi, réplique Pierre. Ils ont soif, tous deux, de se libérer. Le père demande au fils s'il a réellement tenu le propos qu'on lui attribue, et celui-ci le revendique fièrement. — Et ta conscience te permettra-t-elle de partir? — Je ne sais pas. — Alors le colonel se rue sur le malheureux officier, veut lui arracher ses boutons, le dégrader. C'est presque sauvage, et il est impossible de séparer le colonel Eulin de son prodigieux interprète. M. Guitry, dans sa violence qui balaye toutes les résistances, a trouvé des attitudes, des accents d'une puissance inouïe. Quand le fils s'est dégagé, le colonel s'en va à la vitrine où est conservé le drapeau français qu'il a repris à Rezonville, il arrache la loque glorieuse, la chiffonne, la réduit et sur elle jure que, si son fils ne marche pas, il le tuera de sa main. Après quoi, il le chasse. La beauté de cette scène, que l'art de Guitry achève de rendre inoubliable, c'est qu'elle ne laisse pas de place à la discussion. Elle a rejeté tous les arguments, toutes les idées, elle est toute à l'action, et par là

même elle rappelle qu'il y a des cas où c'est peine perdue que de discuter en effet. Quand la patrie est en danger, on ne perd pas son temps à réfuter le pacifisme.

Mais, après, les objections apparaissent. La plus forte serait l'invraisemblance du caractère du lieutenant Eulin, et j'étais prêt à la faire mienne. Dans la pire période d'anarchie intellectuelle, un officier français aurait-il tenu le propos que M. Lavedan prête à son personnage? aurait-il eu, pour employer le terme alors en usage, cette mentalité? Dans les milieux militaires que je connais et fréquente depuis que j'ai l'honneur d'être officier de réserve, je n'ai jamais puisé que des exemples de droiture, de bonne camaraderie et de ce calme précieux que possèdent ceux dont l'esprit est fixé définitivement sur les choses essentielles de la vie. De patriotisme il n'est pas question : cela va de soi, et l'on aurait eu honte d'y faire allusion. Chez nous, en conversation, on aime assez l'audace et le paradoxe. C'est un repos dans les occupations sérieuses, et il est admis qu'on peut soutenir tout ce qu'on veut sans que ça engage à rien. Bien fou serait celui qui prendrait au tragique les propos qu'il pourrait entendre. Or, cette liberté, je ne l'ai jamais vue s'exercer sur le devoir militaire. Cela n'aurait paru spirituel à personne. En dehors de mon expérience personnelle, je pourrais en invoquer cent autres, et qui toutes concordent. Mais voici qu'une voix autorisée vient nous dire :
— Prenez garde. Le mal a été plus profond que vous n'imaginez. Volontairement, systématiquement, l'armée a été privée de quelques-uns de ses futurs chefs les meilleurs. Une persécution imbé-

cile les a forcés à la démission, parce qu'ils avaient du caractère, ou les a maintenus dans les grades subalternes. Et, d'autre part, se sont introduites dans l'armée des doctrines inquiétantes qui la conduisaient à sa ruine. Le mal est enrayé, mais il ne faut pas le nier... — Dans *le Gaulois*, le général Bonnal n'a pas craint de donner raison à M. Henri Lavedan : « Plusieurs critiques dramatiques, et non des moindres, écrit-il, ont marqué leur étonnement que, dans la pièce nouvelle de M. Henri Lavedan, un jeune officier, issu de l'École polytechnique et chimiste distingué, fût acquis aux doctrines socialistes, humanitaires et, jusqu'à un certain point, humanitaristes. La fiction du théâtre est ici conforme, à peu de chose près, aux réalités de la vie militaire. » Et il montre le socialisme contaminant l'armée. Il cite un passage d'une publication militaire paraissant le dimanche : « L'histoire s'obstine à prouver qu'aucun événement ne s'accomplit sans le concours de la force armée. *On veut bien faire savoir* que cette assertion est enfantine. Une chose ne se reproduira pas nécessairement parce qu'elle s'est jusqu'à ce jour régulièrement réalisée. L'homme ne garde pas les habitudes de l'enfant. De ce que la guerre a toujours sévi, il ne faut pas induire qu'elle continuera à ravager le monde... » Oui, mais qui lit cette publication? Le général Bonnal cite un autre fait, plus probant : celui d'un officier qui, ayant écrit une brochure sur *le Capitaine dans l'armée nationale moderne*, lui demanda une préface. Et voici ce qu'il trouva dans cette brochure, entre autres réflexions :

Le capitaine de l'armée nationale moderne n'a plus rien de commun avec le capitaine de jadis.

Le temps est passé du brûlant mousquetaire, du traîneur de sabre parcourant, à la tête de sa compagnie, les champs de bataille où l'envoyait la fantaisie d'un monarque. L'ère de ces duels entre armées professionnelles est définitivement close. Le peuple devenu souverain a marqué nettement sa volonté de mettre fin à ces hécatombes où s'épuisait le meilleur de ses forces. Les idées d'humanité et de solidarité ont fait peu à peu *considérer comme criminelles ces misérables querelles de peuple à peuple et opposer à leur dénouement sanglant, jadis inévitable, la solution moderne de l'arbitrage et de la conciliation...*

Les officiers sont aujourd'hui des professionnels de l'enseignement bien plus que des professionnels de la bataille... A l'instituteur est confiée l'éducation morale de l'enfant, au capitaine l'éducation militaire et *sociale du futur citoyen.*

Évidemment, ce n'est pas mal, et tout cela, nous l'avons entendu dire, non par des officiers, mais par des professeurs. Le général, naturellement, refusa d'écrire la préface sollicitée, et il écrivit à l'officier : « La France est, depuis quarante ans, mutilée, et sa blessure saigne toujours... Vous pensez et sentez en marge des réalités sur un grand nombre de points ; ce n'est point votre faute, mais celle de l'éducation militaire que l'on vous a donnée. » Et il ajoute que l'officier lui répondit, après lui avoir exprimé ses regrets : « ... Je pense toutefois, mon général, que vous ne me faites pas l'injure de supposer que je puisse oublier un instant la blessure toujours saignante de la France mutilée... » Alors? Alors, c'est qu'il y a loin de l'utopie à l'action. Cet officier-là eût très bien marché. L'exemple cité par le général Bonnal se retourne contre lui. Il reste donc que le lieutenant Eulin est trop exceptionnel s'il est vraisemblable. Dans tous les cas — et j'en viens à mon reproche de concision — la scène du lieutenant Eulin avec

sa mère, si adroite et émouvante soit-elle, ne suffit pas à nous expliquer sa psychologie. Peut-être aurions-nous pu assister au développement de son esprit de révolte sous l'étreinte trop dure de son père, par opposition au fanatisme intransigeant et étouffant du colonel. Peut-être l'aurions-nous mieux compris en l'écoutant se rallier à quelqu'un de ces sophismes qui conduisent sans violence à l'antimilitarisme, et par exemple la différence entre la guerre défensive et la guerre offensive, le droit sacré de l'individu, ou le refus de marcher en cas de grève, enfin admettre l'une ou l'autre de ces atteintes à la discipline qui servent de brèche à toutes les utopies. Le cas du lieutenant Eulin est trop anormal pour ne pas exiger de lentes et minutieuses préparations. Il nous vaut du moins l'incomparable scène qui termine le premier acte.

Le second se passe à Vincennes, dans la maison du lieutenant. Le colonel Eulin y reçoit, avant le jour, le ministre et le général Girard. Il remet au ministre les derniers renseignements complémenraires sur l'emploi de la poudre verte : vous avez deviné qu'il s'est emparé, pour le service du pays, de la fameuse découverte de son fils. Le pêcheur qui suivit l'expérience, c'était lui. Et le ministre lui apprend que son second fils est mort, assassiné au Maroc, par les manœuvres d'une puissance étrangère, et que, le gouvernement n'ayant pas obtenu les satisfactions exigées par l'honneur national, la guerre va être déclarée. — Enfin ! dit Eulin. Il reçoit un pli où lui est assignée une mission d'avant-garde, mission de péril et de courage d'où il ne reviendra pas, et qu'il accepte avec

reconnaissance. Il ne tient pas à la gloire, il ne tient pas à la vie : il ne tient qu'à servir, servir jusqu'au bout, servir utilement. A la grandeur militaire il préfère la servitude. C'est bien un véritable culte. Et n'a-t-il pas fait davantage? Il a consenti à être espion : de là ses absences, ses mystères. Il le révélera à son fils et à sa femme qui viendront le surprendre dans la petite maison de Vincennes. Et le fils, détroussé de son invention par le père — réquisitionné, corrigera celui-ci, — menacera le père. Et ils seront prêts à en venir aux mains, quand la mère déchirée prendra sur la table un revolver, ne voulant pas survivre à cette lutte sacrilège. Devant l'angoisse de la pauvre femme, les deux hommes s'arrêteront. Et quand le colonel aura informé sa femme de la mort de son second fils, ce sera elle qui, entendant le coup de canon annonciateur de la déclaration de guerre, demandera vengeance et déterminera Pierre à l'amour exaspéré du devoir. Dans le danger commun, dans la souffrance commune, sera renouvelée l'union de la famille.

Tel est ce drame sobre, serré, poignant, dont le succès a été triomphal. Il suppose des arrangements scéniques un peu conventionnels, mais le farouche esprit militaire qui l'anime n'est pas sans rappeler l'énergique intervention du vieil Horace dans la cité menacée, et ce rappel ne montre-t-il pas la puissance magnifique de *Servir?* Et il faut avoir vu Guitry dans le personnage du colonel Eulin à qui il donne un relief balzacien.

II

L'Enchantement, que la Renaissance a repris, est une des premières pièces de M. Henry Bataille et date de dix ans. Son principal intérêt, aujourd'hui, c'est qu'il contient en germe toutes les névroses, toutes les déviations, et aussi tous les lyrismes et toute la fièvre passionnelle qui se sont épanouis depuis lors, comme de luxueuses orchidées, dans le théâtre de M. Bataille. Théâtre maladif, encombré de physiologie, d'une action très puissante sur les systèmes nerveux débilités, toujours un peu agaçant pour les organismes sains, et à qui le renouveau physique et moral dont nous sommes les témoins pourrait bien être défavorable.

Je rappellerai très brièvement le sujet. Georges et Isabelle se marient. Ils se connaissent depuis longtemps, ils ne sont plus très jeunes, et c'est un mariage où ils pensent trouver la paix et le calme. Or Isabelle a une petite sœur de quinze ans, Jeanine, qui, le soir de la fête, s'empoisonne. On la sauve et l'on trouve sur son sein une lettre adressée à Georges, où elle lui confesse le plus brûlant amour. Isabelle, très émue, décide que désormais elle ne quittera plus cette enfant, cette enfant qu'elle déclare sublime dans son sacrifice. Georges, fort ennuyé de cette histoire, trouve l'admiration un peu excessive. C'est un homme doux et pacifique, et qui n'aime à contrarier personne ; il boude un peu, mais il acceptera ce singulier ménage à trois.

Ménage à trois que nous retrouvons, à l'acte suivant, confortablement installé à la campagne. Naturellement, la vie y est intenable. Jeanine, abandonnée à son amour, poursuit Georges qui n'en peut mais, et épie et empêche les effusions des deux jeunes époux qui l'exaspèrent. Isabelle, devenue amoureuse de son mari, commence à être jalouse de la petite, à la soupçonner, à la suivre. Et Georges, pris entre deux feux, excédé par les avances de l'une et la persécution de l'autre, est voué au rôle le plus ridicule du monde, rôle qui se sauve précisément par le comique. C'est un soulagement, une détente d'assister à la scène où Georges confie sa lassitude à un ami. Enfin il voit un visage d'homme, et il peut respirer : rien n'est plus pénible que l'amour quand on ne le partage pas.

Ce qu'il y a d'assez beau dans cette œuvre morbide, c'est le développement du soupçon chez Isabelle. Une fois qu'il s'est emparé d'elle, il ne la lâche plus. Ainsi dans *le Feu* de M. Gabriele d'Annunzio, la Foscarina n'a de cesse qu'elle n'ait convaincu son amant Stelio d'aimer Donatella Arvale dont la jeunesse est pareille au printemps, quand elle-même est déjà parvenue à l'automne. Dans l'île de Murano où elle se promène avec lui, elle lui demande tout à coup : « Pensez-vous souvent à Donatella Arvale, Stelio? » Cette analyse du pressentiment est une des beautés de ce livre, encombré malheureusement de trop d'emphase. L'amour appelle l'amour, et Isabelle ne peut plus croire que Jeanine et Georges ne soient pas complices. Il lui faut une preuve, et elle l'obtiendra de la sottise d'un ami qui a vu Georges et Jeanine

s'embrasser. C'était un baiser de pitié, de sympathie, mais cela ne se devine pas. Elle disparaîtra donc, vaincue, désespérée. Il faut que Georges reprenne enfin, bien tard, son autorité de mari, éloigne Jeanine, non sans un couplet sur la divinité de l'amour, et rassure sa femme.

Il y a déjà, dans *l'Enchantement*, cet amour des situations fausses, que nous retrouverons dans *la Vierge folle*, *Maman Colibri*, *les Flambeaux*. Amour des situations fausses qui se retrouve chez les romantiques, dans le *Jacques* de George Sand, par exemple, et qui a été mis à la mode en littérature par Jean-Jacques avec *la Nouvelle Héloïse*. Volmar appelant auprès de lui l'ancien amant de Julie pour en faire le précepteur des enfants qu'il a eus de celle-ci, a montré à nos romanciers et à nos dramaturges le chemin des difficultés sentimentales. Ils s'y sont, dès lors, résolument engagés.

III

MM. Fonson et Wicheler, les heureux auteurs du *Mariage de Mlle Beulemans*, nous offrent à nouveau, dans *la Demoiselle de magasin*, la peinture d'un petit monde de bourgeois flamands, avec leur honnêteté un peu commerçante, leurs petites habiletés, leurs ingénuités un peu vaniteuses. C'est de la bonne comédie moyenne, pas bien neuve, pas bien forte, mais gentille et d'un tour plaisant, et si je ne vous raconte pas comment la demoiselle de magasin transforme la boutique de

M. Deridder, marchand de meubles, et épouse le fils du patron, c'est parce que le sujet est la banalité même, mais les détails en sont si adroits, si aimables, si bien ordonnés qu'on ne s'intéresse plus qu'aux détails. Ce marivaudage du boulevard Anspach est fort amusant et inoffensif. Et puis, M. Jacques est si cocasse et a tant d'accent !

IV

Je ne puis voir représenter ces pièces belges sans évoquer mes voyages au delà de Feignies.

Par quel hasard mon premier article — un volume — parut-il en Belgique, voilà qui me semble aujourd'hui singulier. C'était un petit ouvrage sur Villiers de l'Isle-Adam. Sans doute me serais-je accommodé de sa publication dans la *Revue des Deux Mondes*, ou même dans le *Mercure de France*, sur qui se précipitaient alors les jeunes gens, mais ces périodiques inégalement fameux — je veux dire fameux en des milieux différents — impressionnaient mes dix-neuf ans, et je n'osais entreprendre directement leur conquête. Or, sous les galeries de l'Odéon, parmi les innombrables revues qui naissaient, fleurissaient et vivaient à peu près ce que vivent les roses, j'avais feuilleté le *Magasin littéraire* de Gand, qui se distinguait par la splendeur de ses caractères typographiques. J'étais sensible aux belles éditions et le suis demeuré. J'eus l'ambition d'être imprimé avec cette magnificence. Ainsi, j'envoyai mon manuscrit.

Le *Magasin littéraire* de Gand était une revue catholique qui se plaisait à la recherche des plus neuves formules d'art. Je la pourrais comparer à ces cahiers de *l'Amitié de France*, que publient aujourd'hui Francis Jammes et Robert Vallery-Radot, François Mauriac et Dominique Roland-Gosselin : ils regardent le monde à travers un vitrail d'église, et, quand le soleil y flamboie, le monde se dore. Mon *Villiers de l'Isle-Adam* fut bien accueilli. Pour la première fois je goûtai le plaisir de l'impression, et je le goûtai dans tout son éclat. Par un raffinement de courtoisie, le *Magasin littéraire* m'offrit, à défaut d'honoraires, un tirage à part de cent exemplaires. Il ne m'en reste qu'un : où sont passés les quatre-vingt-dix-neuf autres? ou plutôt les quatre-vingt-dix-huit, car j'en ai retrouvé un, non sans stupéfaction, dans la bibliothèque d'un bibliophile célèbre, M. Auguste Rondel.

Bien des années plus tard, convié à prononcer une conférence au palais du gouverneur à Gand, je me promenais dans cette ville calme et laborieuse qu'entourent les eaux de la Lys et de l'Escaut, et qu'un passé de puissance et de foi a marquée de sa double empreinte : le château des Comtes la domine encore de ses ruines énormes, et les églises gothiques y mêlent à leur élan pieux une rudesse féodale. En face de la plus belle, Saint-Bavon, je vis l'enseigne d'une imprimerie dont le nom me fut doux aux lèvres. Je savais que le *Magasin littéraire* était mort dès longtemps, mort et peut-être enterré par l'oubli. Mais son éditeur, mon éditeur, mon premier éditeur, était là. J'entrai chez ce protecteur des arts, M. Siffer. Il ne fut pas étonné de ma visite, il ne m'avait jamais

vu et il me connaissait : dans son admirable conscience professionnelle, il avait été le premier et peut-être le seul lecteur de sa revue, et, de sa paisible boutique, il suivait les destinées de ses collaborateurs lointains. Il avait eu lui-même de l'avancement et je crois qu'on l'avait élu bourgmestre. Quelle insolence dans ce manque d'affirmation ! Un bourgmestre est un homme considérable, presque l'égal d'un ministre. M. Siffer montrait tant de simplicité que ses titres honorifiques ne me sont pas demeurés dans la mémoire.

Ma conférence fut écoutée avec patience et je ne recueillis que de maigres applaudissements. N'emporterais-je de Gand que l'aimable souvenir de mon éditeur? Prié le soir à dîner, je traversai la place d'Armes déserte, et, dans l'humeur de mon échec, j'estimais cette cité inhospitalière. Seul, un ivrogne, sorti d'un estaminet, tâchait à l'animer de la voix et du geste. Il faisait un froid de loup et je sonnai, transi, à la porte de mes hôtes. C'était un hôtel en retrait, derrière la cathédrale. Ah ! je fus bientôt réchauffé. La table était ornée de ces camélias et de ces azalées qui sont la gloire des serres de Gand, et la multitude somptueuse des plats m'évoquait ces toiles de Jordaëns où les marchands de comestibles sont pareils à des empereurs, où les écailles des poissons et les plumes des oiseaux composent une symphonie de nuances. Chaque mets était accompagné d'un vin dont le choix était dicté par les plus sûres affinités électives. Nos meilleurs crus de Bourgogne y représentaient dignement la France. A la fin du repas, le lustre se reflétait dans une armée de verres, et l'on avait la sensation de boire de la lumière ou du feu.

Je n'étais pas un novice en gastronomie. Dans mon pays de Savoie, la cuisine est respectée. L'impétuosité italienne y est tempérée par ce goût classique qui se retrouve chez nos meilleurs écrivains. J'avais aussi reçu des leçons particulières de certain notaire qui m'avait appris l'art des comparaisons. Chez lui, j'avais successivement apprécié les diverses manières d'apprêter le riz, dont les trois meilleures ont chacune leurs partisans, à savoir le riz aux petits bolets cueillis le matin dans les bois de châtaigniers, le riz aux truffes blanches du Piémont, et le riz au coulis d'écrevisses. Il m'avait enseigné comment on se doit comporter avec un grand cru : respirer longuement son bouquet afin d'en recevoir des pensées orgueilleuses et fortes, puis aspirer du liquide deux ou trois gorgées et les conduire, par un habile mouvement, jusqu'aux papilles supérieures, qui, rarement utilisées, gardent une sensibilité plus fraîche et frémissent sous l'action de l'alcool comme l'huître qui reçoit le citron, et enfin, après ces opérations préliminaires, on est autorisé à ingurgiter sans précipitation le corps de ce grand vin. La quantité même ne nous fait pas peur. Qui ne connaît, chez nous, la réponse de certain baron de Buttet qui recevait son duc à table? Il lui offrit un vin de Tormery qui est tout doré et gai à l'œil. Le duc le déclara bon et commanda de lui réserver la bouteille. Le lendemain, le vin avait perdu de son éclat. — Buttet, dit le duc, votre vin est excellent, mais il a le tort de plomber d'un jour à l'autre. — Monseigneur, répliqua le baron, je ne m'en étais point encore aperçu : jamais un Savoyard n'employa deux jours pour vider une bouteille.

Ainsi préparé, j'étais digne d'être invité à Gand et, pour achever la perfection de cet accueil, on me parla de ma conférence comme si on l'avait écoutée.

Est-ce le souvenir du *Magasin littéraire*, est-ce la saveur de cette hospitalité, sont-ce plutôt les amis qui vinrent à moi et dont chaque année me rend l'amitié plus précieuse, je suis retourné souvent en Flandre, soit pour mon plaisir, soit provoqué à servir la cause des lettres françaises. Une collaboration à cette *Revue générale* que dirige avec tant de goût et de courtoisie M. Eugène Gilbert, resserrait des liens nés d'un heureux hasard. Peu à peu, j'ai mieux pénétré le cœur de ce pays abondant et grave. Bruges m'est devenue familière, mais ce n'est point tout à fait cette morte que Rodenbach embauma et qu'il recouvrit d'un suaire : je la vois plus colorée, plus claire et plus pittoresque, le jour se double dans ses canaux, et ses briques la vermillonnent joyeusement. Si elle soupire au Lac d'amour et aux abords du béguinage, elle rit et chante sur la place au son des carillons un peu exagérés de son beffroi. Du port d'Anvers dont l'activité ne se ralentit jamais, j'ai guetté les vaisseaux que l'on voit venir de très loin à cause des contours du fleuve. Peut-être ai-je fini par saisir les caractères généraux de cette Flandre grasse et active, qui aménage la terre et la mer, et qui remplit volontiers les églises et les estaminets. Ses plaines s'étendent sous un ciel délicat, et lorsque les flèches d'or du soleil parviennent à traverser les vapeurs humides qui montent du sol, les couleurs des choses et aussi des visages deviennent si vives que l'on ne manque

pas de songer aux toiles étincelantes de Rubens.

Je n'ai rien dit encore de Bruxelles, parce que Bruxelles est une capitale, un Paris au petit pied. La place de l'Hôtel-de-Ville avec les hôtels de tous les corps de métiers est sans doute le symbole somptueux de tout un passé industrieux et commerçant, mais on l'oublie dans la vaste avenue Louise qui conduit au bois de la Cambre. Un jour que je parlais de mon amitié pour la Flandre à ces écrivains qui honorent aujourd'hui la Belgique et à qui une longue amitié m'unit, Henry Carton de Wiart, Eugène Gilbert, Henri Davignon, je faisais néanmoins cette réserve :

— On nous y accueille poliment, mais le tempérament n'est pas exalté. Et ne nous témoigne-t-on pas quelque méfiance?

Ils sourirent et m'engagèrent à me rendre à Liège. Liège est la capitale de la Wallonie. Bâtie au confluent de la Meuse et de l'Ourthe, elle se présente avec les dentelles de ses cent clochers au cœur d'une vallée verdoyante. J'avais été invité à y parler à une assemblée de jeunes gens. Quel public merveilleux ! Je ne sais si j'ai retrouvé le pareil. Notre Midi lui-même est-il si bouillonnant? Je me découvrais de l'esprit et une grande éloquence rien qu'à la façon dont on ponctuait mon discours, et j'étais le premier surpris de ce sort disproportionné. Jamais je n'avais entendu tant d'acclamations et j'avais conscience de ne les point mériter. Elles ne cessèrent pas avec la péroraison et prétendirent m'accompagner jusqu'à mon hôtel. Mais une mauvaise crainte me vint gâter ce plaisir tout nouveau qui serait sans doute unique dans mon existence.

« Pourvu, pensai-je, qu'on ne dételle pas les chevaux ! »

N'exagérez pas l'orgueil de cette réflexion. Elle se rattachait à une anecdote que mes amis m'avaient racontée à Bruxelles, avant mon départ, et dont le souvenir me revenait. Un grand orateur catholique, le plus grand, avait parlé à Liège et remporté un tel succès d'enthousiasme que les étudiants dételèrent les chevaux de sa voiture et la traînèrent eux-mêmes jusqu'à la gare. A quelque temps de là, un autre orateur, et non des moindres, mais d'une renommée un peu plus restreinte, vint à son tour. Il obtint un résultat des plus honorables et l'on put croire que le précédent triomphe serait égalé. En effet, quelques auditeurs échauffés s'empressèrent autour des chevaux dont ils défirent les traits. Mais la durée de ce travail avait refroidi leur zèle et ils s'en tinrent à cette manifestation. De sorte que l'orateur, abandonné par son équipage, dut mettre pied à terre et gagner tout seul et au pas de course la station.

Je surveillais donc avec attention les mouvements de mon escorte. Mais on ne détela même pas les chevaux.

Ce Liège si brillant et exubérant que son romancier, M. Henry Carton de Wiart, a appelé la *Cité ardente*, je sus bientôt que sa dévorante activité égale celle d'Anvers. On me fit visiter une manufacture d'armes et l'on me descendit à huit cents mètres sous terre, au fond d'une mine où je dus me traîner à plat ventre dans une galerie nouvellement ouverte. Je préfère à cet exercice les montagnes de mon pays, où l'on grimpe à l'air libre. La Wallonie n'eut bientôt plus de secrets pour

moi. N'est-ce pas là qu'on a fondé, tout naturellement, la ligue des Amitiés françaises? Que de fois je m'y suis arrêté, le rire aux dents, n'ayant pas la sensation d'avoir franchi la frontière, tant j'y respirais cet air plaisant qu'on ne respire à l'ordinaire que chez nous. Et les repas, vous pouvez me croire, n'y sont point négligés.

Des collines qui couronnent Pepinster, Henri Davignon me montra ses vallées boisées à l'automne. J'en ai senti la douceur et admiré les arbres dorés. Et plus bas, du côté du Luxembourg, il est un petit cimetière à qui je vais rendre visite. Un religieux de ma famille qui mourut en exil y est enseveli : son dernier détachement fut d'accepter de ne point rentrer, mort, en France. Mais la terre qui le garde est bonne.

***

Ainsi préparé, j'ai pris un intérêt particulier à la lecture du nouveau roman de M. Henri Davignon, *Un Belge*, qui analyse avec tant de délicatesse et de profondeur un des problèmes les plus complexes de la vie sociale et sentimentale de son pays.

Voici quelques années que M. H. Davignon débuta dans les lettres par un ouvrage sur Molière. Il confrontait le grand comique avec la vie d'autrefois, avec la vie d'aujourd'hui : elles ne sont pas si différentes, et nous avons nos femmes savantes, nos Tartufes et nos Célimènes : il n'y a guère qu'Agnès que nous n'avons pas. Molière, depuis lors, a fait un beau chemin : il a rencontré M. Mau-

rice Donnay. Henri Davignon, moins favorisé, publiait une série de romans qui, tous ou presque tous, étudiaient les mœurs de son pays, dont ils peignaient aussi les décors. C'était *le Prix de la vie* et *le Courage d'aimer*, c'était *l'Ardennaise* et *Croquis de jeunes filles*. A ces ouvrages élégants et charmants, qu'un souffle généreux anime et que dirige néanmoins une inclination très précise pour l'exactitude, manquait encore je ne sais quelle force d'accent. *Un Belge* est la preuve qu'une discipline intellectuelle et de grands desseins achèvent heureusement la maturité d'un écrivain trop sensible à la grâce.

Que le roman contemporain est donc un art merveilleux, lui qui se prête à toutes les formes et tantôt traduit les subtiles analyses des âmes obscures qui se cherchent, tantôt poursuit dans le moment qui passe les sentiments éternels, et tantôt représente à larges traits les mœurs de notre temps, et tantôt a l'ambition d'expliquer l'histoire en cherchant les raisons profondes de ses événements dans le caractère des races, dans l'erreur ou la force des institutions. Le romancier devient alors un témoin. Il retrouve sous les faits accidentels les lois générales des sociétés humaines, et les émotions qu'il tire de la réalité prennent une signification qui les prolonge. La Belgique a fleuri jusqu'ici dans ses peintres plus que dans ses écrivains. Trop occupée à vivre laborieusement et joyeusement pour s'attarder à en rechercher les explications, elle aimait à se refléter dans les magnifiques compositions de ses grands maîtres et jusque dans les toiles savoureuses des petits. Retrouvera-t-elle cette splendeur des formes, cette truculence de

pinceau et d'observation? Après de rudes traversées politiques, parvenue à un étonnant ordre social, elle aspire à son épanouissement littéraire. Elle n'est étrangère à l'art d'aucun de ses fils. Le mystère minutieux d'un Mæterlinck s'apparente à la symbolique de ces primitifs experts à donner une signification aux plus humbles détails de la vie quotidienne, mais c'est une symbolique privée de la vérité divine. Le tumultueux Verhaeren écrase dans ses vers les couleurs qu'ont laissées les artistes de la Renaissance. Lemonnier, Eckhoud suivent la pente de leur génie naturel. Georges Virrès est le tendre poète de la Campine. Henry Carton de Wiart (*la Cité ardente*, *les Vertus bourgeoises*) analyse à la perfection la sensibilité wallonne, judicieuse jusque dans ses vivacités, capable d'enthousiasme mais ennemie des héroïsmes inutiles et gardant jusque dans les circonstances difficiles sa belle humeur. Et il me faudrait citer bien d'autres noms encore.

Mais saurai-je parler avec compétence des problèmes que rencontre aujourd'hui, dans l'ordre politique et social, dans l'ordre ethnique plutôt encore, ce jeune royaume que la France aida à conquérir son indépendance? Un étranger, pour juger des choses intérieures, demeure toujours un étranger. S'il a le cœur délicat, il garde le silence. Que de fois Édouard Rod m'a-t-il déclaré que, n'étant pas Français, il ne pouvait donner son opinion sur nos difficultés intimes! Je comprenais trop bien l'honnêteté de ce sentiment pour ne pas m'en prévaloir aujourd'hui. Puisque M. Henri Davignon traite dans *Un Belge* un sujet qui est pour lui un sujet d'inquiétude nationale, je ne

ferai que l'indiquer, pour qu'on en saisisse l'importance.

Ce sujet, c'est celui du dualisme belge. Comme le roman achevait de paraître dans *la Revue hebdomadaire*, un critique italien, dans *Il Memento* de Turin, posa la question en termes si justes que je le citerai. En Italie, ce problème des races ne s'est-il pas opposé à l'unité du royaume? La maison de Savoie sut en triompher par son habileté et sa persévérance. La diplomatie italienne nous donne tous les jours de précieuses leçons. Elle se retrouve jusque dans l'art de ses critiques. Celui-ci, M. Molteni, résume en quelques phrases les caractères de ce dualisme belge :

L'un des problèmes les plus intéressants de la Belgique moderne est certainement celui de son dualisme de langue et de race, dualisme qui, dans une formule de conciliation, pourrait peut-être constituer un magnifique stimulant au développement des énergies du pays, tandis que, s'il est aiguisé et exacerbé dans un état permanent de conflit, il constituera un péril grave et une menace continue pour l'unité politique elle-même de la Belgique, pour sa conscience nationale, pour son unité spirituelle. On sait comment les « flamingants », les partisans à outrance de l'hégémonie flamande, s'agitent et renforcent leur action par des exigences toujours nouvelles ; on sait également que les « Wallons », les défenseurs de la langue et de l'influence françaises, sont décidés désormais à s'opposer énergiquement à l'œuvre d'absorption et ont constitué récemment les bases d'une organisation destinée à réclamer l'autonomie administrative des provinces wallones et des provinces flamandes. Certains veulent encore compliquer le problème, déjà fort complexe, en ajoutant au dualisme de race et de langue un dualisme religioso-politique ; ils identifient presque les provinces flamandes avec la masse des électeurs catholiques qui soutiennent le gouvernement actuel, tandis que les provinces wallones, gagnées par le

scepticisme ou par l'indifférence religieuse, fourniraient presque exclusivement le contingent des recrues pour les rangs libéraux et socialistes. Ce système simpliste de répartition électorale aime à opposer la Flandre cléricale à la Wallonie libérale et moderne ; mais il n'est pas plus fondé et justifié que cette autre classification simpliste, qui n'est souvent qu'un même et unique *habitus mentis*, et qui aime à mettre en opposition l'ignorance cléricale des campagnes et la ferveur pour l'instruction des milieux prolétariens des villes.

Et M. Moltini, analysant le roman de M. Henri Davignon, y découvre un roman *ethnique*, « c'est-à-dire un roman qui cherche à rendre dans ses pages cet étrange et singulier mélange de races, ce dualisme de sang et de langue, en en relevant les caractéristiques, les antagonismes et les affinités, en recherchant les conséquences de leurs oppositions et de leurs chocs, en se demandant si les voies de l'avenir se dirigent vers leur impénétrabilité hostile ou vers leur fraternelle fusion, en jetant enfin après la longue recherche et l'amoureuse étude la parole annonciatrice de la bonne nouvelle, la révélation de l'énigme, la solution du problème ».

Sans doute, il y a toutes ces grandes préoccupations, tout ce jeu de passions contradictoires dans *Un Belge*. M. Davignon fait dire à la vieille béguine Cordula : « Quand on est de la même famille et qu'on s'aime bien, on se comprend toujours. » La réalité n'est pas si simple, et l'on s'aime trop souvent sans se comprendre dans la même famille, et cela est l'occasion de beaucoup de ruines et de souffrances. Mais surtout, dans *Un Belge*, il y a de la vie, et c'est à quoi je suis plus sensible. L'opposition et la réconciliation de la Wallonie et de la Flandre ne s'y présentent pas sous la forme

de thèse. Ce sont des personnages dont nous voyons les luttes et les amours. J'ai retrouvé là mes souvenirs de Gand, de Bruges, d'Anvers, comme ceux de Liège et de Verviers. Les villes aussi y palpitent sous les caresses de la lumière. Ce n'est pas un symbole, mais bien une femme, et une tendre femme, cette Walburge de Walle, dont la vue fait penser à *un beau canal clair et droit.*

***

Il est une page, dans *Un Belge*, que je n'ai pu lire sans orgueil. L'auteur met en scène une vieille dame française et lui fait prononcer des paroles si justes que Flamands et Wallons s'inclinent, reconnaissant en elle « une force de grâce et d'autorité ». Et l'un d'eux songe : « Notre mère la France... »

Et *son régionalisme s'incline devant l'hégémonie latine.* Il y a donc une sensibilité, une culture plus achevée, plus parfaite, que l'on proclame ailleurs que chez nous, et que, malgré le retour offensif des barbares, nous n'avons pas encore réussi à perdre. Comment ne pas être reconnaissant à l'écrivain qui, pour clore les divisions de son pays, voit le salut dans un ordre où notre histoire et notre art excellèrent ?...

MARS 1913

Comédie-Française : *l'Embuscade*, pièce en quatre actes de M. Henry Kistemaeckers. — Vaudeville : *Hélène Ardouin*, comédie en cinq actes de M. Alfred Capus. — Porte-Saint-Martin : Reprise de *Cyrano de Bergerac*.

I

J'écrivais de *la Flambée :* « Les situations sont très adroitement combinées, très habiles, très fortes ; faute de cet éclairage intérieur que donne l'analyse, faute de cette justesse de ton qui ne permet pas aux mots de dépasser la pensée et qui est le style, ces situations secouent les nerfs, elles n'émeuvent pas réellement. » Or, *l'Embuscade* est loin de valoir *la Flambée. L'Embuscade* fait un grand usage de tous les poncifs dramatiques : fête cosmopolite sur la Côte d'azur, jeune poitrinaire, Russe fatale, conflits ouvriers, bombe anarchique et, par surcroît, enfant naturel. Au fait, depuis George Sand et Dumas fils, on avait un peu négligé l'enfant naturel dans la littérature. C'est que la littérature romantique avait obtenu gain de cause à son sujet : le législateur compatissant ne l'avait-il pas assimilé, ou presque, à l'enfant légitime? Et même, MM. Robert de Flers et Gaston de Caillavet

nous avaient montré dans *Papa* le plus heureux des enfants naturels troublé dans sa quiétude, du jour où son père s'avisait de le reconnaître et de le légitimer. Oui, l'enfant naturel avait cessé d'attirer la pitié depuis qu'on lui pouvait supposer un bel avenir politique. M. Henry Kistemaeckers n'a pas craint de lui apporter son tardif concours.

C'est pendant une fête de nuit à Nice, — lanternes vénitiennes, fleurs, étoiles, mer qui soupire et tout à l'heure feu d'artifice de l'aurore naissante — que nous apprenons la naissance irrégulière du jeune Robert Marcel, ancien élève de l'École polytechnique, ingénieur fort distingué, joli garçon pourvu de tous les dons excepté d'un état civil. Cette irrégularité le désespère et l'empêche de profiter de tous les plaisirs de cette nuit divine. Il s'en plaint amèrement à Gontran de Limeuil, peintre raté, mais gentilhomme accompli, qui s'est occupé de lui depuis les premières années, et nous devinons sans malice que Robert est le fils de Mme Guéret, chez qui Limeuil a été chargé de l'amener. Mme Guéret a commis cette faute de jeunesse : séduite par un homme sans scrupules, elle a abandonné l'enfant, né de ces indignes amours, et elle a épousé M. Guéret, fabricant d'automobiles. Ils ont une fille, Anne-Marie, déjà grandelette et dont ce bal doit célébrer les dix-sept ans. Le ménage Guéret est paisible et fort amoureux. Mais Mme Guéret a des remords. Elle pense souvent au fils qu'elle ne connaît pas. Elle a prié Limeuil, qui est son confident, son ami, de s'occuper de lui, d'arranger son avenir et, finalement, de le lui présenter avant le départ du jeune homme pour l'Australie où il va chercher fortune. Vous

imaginez sans peine la scène qui va mettre en présence la mère et le fils, la mère qui sait et le fils qui ignore. Ils tiennent des propos à double sens et ils finissent par échanger des théories philosophiques sur la vie, sur le bonheur. Robert Marcel en profitera pour définir *l'Embuscade* qui fournit son titre à la pièce : c'est la circonstance, petite ou grande, ordinaire ou tragique, qui donne à l'existence de chacun son sens véritable, qui oblige chacun à se révéler en toute vérité. Guéret, le fabricant d'automobiles, séduit par une conversation scientifique qu'il a eue avec le jeune polytechnicien dont la culture est décidément universelle, lui offre une place importante dans ses affaires. C'est l'embuscade précisément. Robert Marcel accepte ; Mme Guéret est atterrée et peut-être secrètement heureuse.

Décidément cette pièce est très compliquée, et je sens que je vais la raconter au plus vite, et sans doute au plus mal. Elle n'est pas ennuyeuse, certes ; les personnages s'y agitent excessivement. Cependant je n'arrive pas à m'y intéresser et il faut bien en rechercher la cause. Les sympathies ou les antipathies d'un critique n'ont de signification que si elles sont motivées. Il y a ici trop d'arrangements, trop de conventions, un romanesque affligeant et sans grâce. Je suis peu sensible au mérite de l'invention dans l'agencement d'un sujet. Les thèmes les plus ordinaires ne me déplaisent nullement. Ce sont les caractères, c'est l'analyse des sentiments qui se chargeront de les renouveler. Les combinaisons de la vie ne sont pas indéfinies : il importe peu qu'elles se répètent dans l'art. Autrefois les peintres, les poètes, les

auteurs dramatiques reprenaient les mêmes sujets sans en ressentir aucune gêne. Il faut venir à notre temps pour entendre un auteur réclamer une situation comme un bien personnel. A notre temps? peut-être doit-on remonter au dix-huitième siècle. Jean-Jacques tenait sans doute à la singulière imagination qui lui fit appeler Saint-Preux au foyer des Volmar. La singularité des situations fait partie de l'apport romantique dans la littérature.

Mais revenons à *l'Embuscade*. N'eût-il pas été plus simple que Mme Guéret, désireuse de se rapprocher de son fils, suggérât à son mari l'idée de prendre le jeune ingénieur dans ses usines, au lieu d'obtenir ce rapprochement du hasard d'une conversation? Nous retrouverons donc Robert Marcel installé au foyer des Guéret. Il a relevé l'industrie chancelante du patron, il est le confident de sa demi-sœur Anne-Marie. Mais il garde son esprit de révolte, ses défiances, ses susceptibilités. Une grève menace l'usine : il est partisan des revendications ouvrières. Les Guéret ont un projet de mariage qui ne satisfait pas la jeune fille : il prend parti pour elle contre les parents. Et comme il plaide avec chaleur la cause d'Anne-Marie contre sa mère, emballé par son plaidoyer, il demande la main de sa sœur inconnue, non par amour — il n'a pour elle qu'une bonne affection, et nous évitons du moins le drame incestueux — mais plutôt pour éprouver l'infériorité que lui vaut sa naissance dans la vie sociale. Sergine Guéret repousse cette demande avec horreur. Ne pouvant comprendre l'origine de cette horreur, Robert Marcel l'attribue au mépris qu'il inspire. Et ce mépris achève de

faire de lui un insurgé. Il ira donc rejoindre les grévistes, il passera de l'autre côté de la barricade.

J'avais oublié la Slave fatale. La Slave fatale, c'est Christiane de Servais. Cette veuve au passé équivoque possède des mines en Russie et elle cherche quelqu'un pour les exploiter. Elle voudrait un ingénieur et un mari. Guéret, dont elle apprécie la force de volonté, ferait tout à fait son affaire et ses affaires. Il est marié? Belle raison : il divorcera. Et, d'ailleurs, n'insinue-t-on pas que Mme Guéret regarde d'un œil trop favorable le jeune Robert Marcel? Dame : on ne sait pas qu'elle est sa mère. Guéret se contenterait bien d'être l'amant passager de la belle étrangère, qui, pour le conduire à ses fins, lui tient la dragée haute. Mais il n'a aucune envie de briser son ménage.

La catastrophe se produit. La grève, dirigée par Robert Marcel, dure depuis deux mois et ruine le patron après avoir affamé les ouvriers. Délégué de ceux-ci, Robert se retrouve en présence de Guéret qui lui reproche sa conduite. Le jeune révolté entreprend alors un affreux chantage : ou Guéret cédera, ou son usine sautera dans un quart d'heure. Guéret, volontaire, résiste, et l'on entend la détonation annoncée. Guéret, furieux, saisit à la gorge son ancien secrétaire. Il va l'étrangler, quand survient Sergine. Et vous entendez d'ici le cri qu'elle pousse, tout comme si elle jouait le dernier acte de *Lucrèce Borgia :* Je suis sa mère !

Tout s'arrangera au petit bonheur. Guéret visite son usine à moitié détruite. La Slave fatale lui offre de partir avec elle pour la Russie où il se refera une existence. Il va accepter, puisque tout l'a trahi, quand retentit l'appel de sa fille Anne-

Marie. Elle réclame son papa, et le papa aussitôt de proclamer la beauté du foyer : il pardonne à sa femme, il embrasse sa fille, il écarte la Slave fatale, et il reconnaîtra pour son fils ce Marcel qu'il a failli étrangler. Heureux dénouement, admirable retour ! Signe du temps, par surcroît ! Jadis, c'est-à-dire il y a quelques années, deux ou trois peut-être, le foyer n'était pas à la mode. Il l'est devenu, comme la patrie. Il est un peu étonné de l'être devenu, et il s'en excuse en accueillant les enfants naturels. Il y a déjà si peu d'enfants : on ne peut plus, n'est-ce pas? se montrer difficile. Guéret aurait pu tirer à pile ou face son départ avec la troublante Slave ou son pacte de famille. Il a suffi d'un cri : Papa ! C'est très bien, et il faut le féliciter de cet acte d'honnêteté, comme on complimente aujourd'hui celui qui trouve un portefeuille sur la voie publique et le rapporte au propriétaire. Le foyer triomphe : vive la famille ! Personne ne s'en réjouira plus que moi. Tout de même, on comprendra que je lui souhaite des triomphes moins problématiques.

Je crois inutile d'ajouter à ce récit des critiques. Il me semble qu'il en contient déjà suffisamment. L'inconsistance des caractères est trop évidente, et de même la qualité de l'ouvrage. Il se défend, et il se défend bien, par l'intérêt de l'intrigue et par le mouvement. Cela peut suffire au public, si le public ne consent pas à réfléchir. *L'Embuscade* est d'ailleurs admirablement mis à la scène, et il convient de louer les acteurs, spécialement M. de Féraudy (Guéret) et M. Georges Le Roy (Marcel), qui est un jeune premier du plus grand avenir, Mme Cerny (Mme Guéret) fort émouvante, et la

belle Mme Robinne chargée de représenter le charme slave.

II

Les peintres ont souvent tiré eux-mêmes des répliques de leurs meilleurs tableaux, et ces répliques ne sont pas à proprement parler des copies. Elles reproduisent l'original, mais l'artiste, en les exécutant, n'a pu se priver entièrement de reprendre son sujet, de le remanier, d'y introduire des expressions nouvelles. *Hélène Ardouin*, la nouvelle pièce de M. Alfred Capus, est ainsi une réplique de son roman *Robinson*. Ce sont les mêmes personnages, les mêmes situations et, cependant, il y a quelque chose de changé. *Robinson* était avant tout l'histoire de Sébastien Réal, de ses débuts dans la vie, de sa rencontre avec Thérèse, du conflit de son amour avec les difficultés matérielles, de son choix qui l'éloigne de sa maîtresse et qui brise le cœur de celle-ci avant qu'elle n'en meure. Dans la réplique, c'est Thérèse qui passe au premier plan, et c'est l'histoire d'un bel amour contrarié, mais c'est aussi l'histoire d'une femme qui veut arranger le sort de son amant et n'y réussit pas.

Il y a deux sortes de déclassés, disais-je ici même, à propos de *l'Aventurier* de M. Capus, ceux qui viennent d'en haut et ceux qui viennent d'en bas. Les uns sont restés à mi-chemin de la descente, et les autres à mi-chemin de la montée.

Ils sont au même niveau : cependant ils ne se ressemblent guère. Les premiers, fils de famille, étaient préparés à une existence paisible et uniforme qu'ils ont été privés de mener, soit à la suite de difficultés financières, soit parce qu'ils n'ont pu s'adapter. Les autres, poussés vivement hors de leur milieu naturel sous le prétexte qu'ils avaient montré quelques dons spéciaux, n'ont pas su franchir hardiment l'étape, et sont restés flottants entre le succès qui était leur excuse et le retour en arrière qu'ils ne sauraient plus supporter. M. Alfred Capus, selon un jugement heureux de M. André Chaumeix, « est le peintre des aventuriers modernes... Dans notre société, où le pittoresque diminue à mesure que la démocratie se développe et que la civilisation matérielle s'accroît, il a choisi pour le peindre un monde où demeure une manière de fantaisie, où se manifestent des hasards et des caprices, où s'accomplissent parfois de brusques changements. » Ses aventuriers sont des déclassés de la première catégorie ; jamais il ne les a choisis parmi ceux qui tentent de monter. Ce sont des bourgeois qui n'ont pas su ou pas pu se maintenir dans la bourgeoisie, mais ils ont fait leurs humanités. Et voyez l'excellence des études classiques, avant les nouvelles méthodes employées en Sorbonne : ce sont tous de parfaits réalistes, point du tout des révoltés. Sortis de l'ordre, ils n'ont dans la cervelle aucun désordre. Ils ne se soulèvent pas contre une société qui leur tient rigueur, ils la regardent, ils l'observent, et finalement ils se serviront des circonstances qui tôt ou tard se montrent accueillantes aux hommes, une fois tout au moins. Un primaire qui n'a pas réussi fait un

anarchiste. Les irréguliers de M. Capus apprennent à leurs dépens la valeur d'une règle, mais la leçon n'est pas perdue. Quand ils arrivent pour prendre leur part au banquet de la vie, ils ne trouvent sur la table desservie que des cure-dents. Cette découverte pénible fixe leur imagination désabusée. Ils ne s'égareront pas dans les chemins difficiles de la passion ou de l'ambition, parce qu'ils devront penser à manger et qu'ils trouveront dans cette fin (sans calembour) l'unité de direction si utile à qui veut réussir.

Mais les irréguliers de M. Capus ont évolué. Ceux des premiers romans et des premières pièces (Brignol dans *Brignol et sa fille*, Fayolle dans *Qui perd gagne*, Julien Bréard dans *la Veine*) comptaient sur le hasard et l'attendaient tranquillement. « Il n'y a plus que les déclassés qui jouissent de l'existence maintenant », affirmait même l'un d'entre eux. Leur faculté principale consistait à *savoir s'adapter instantanément à l'imprévu*. Ils parvenaient généralement à des situations bizarres, telles qu'agents de publicité ou ministres. On devinait que les scrupules ne les étouffaient pas. Tandis qu'Étienne Ranson dans *l'Aventurier* et Sébastien Réal dans *Robinson* offrent à l'occasion qu'ils attendent leur énergie et leur travail. Encore demandent-ils à cette occasion de ne pas les contraindre à des bassesses, à des compromis. Ils ont plus de courage, moins de gaieté, une délicatesse nouvelle. L'auteur des *Mœurs du temps*, observateur un peu désabusé, a gardé sa nonchalante et exquise tournure d'esprit, mais c'est un moraliste qui a introduit de l'ordre dans les aventures.

Le premier acte d'*Hélène Ardouin* se passe dans

une ville de province. Hélène s'est mariée sans entrain à Pierre Ardouin, qui était la coqueluche de toutes les jeunes filles et dont elle se défiait. Elle n'a pas su résister à l'influence de Mme Ardouin mère, qui désirait ce mariage plus que les intéressés. Et le ménage ne marche pas. Hélène, indifférente, a subi sans révolte les trahisons de son mari, et quand elle apprend, à la fin de l'acte, qu'il est parti avec une maîtresse, cette nouvelle lui apporte une sorte de soulagement. C'est la libération : elle pourra vivre enfin selon ses goûts et pour elle-même. Attitude qui scandalise sa belle-mère, plus dressée à comprendre la résignation et la patience, bourgeoise d'autrefois, avant tout désireuse d'éviter le scandale.

Hélène, qui a une belle fortune personnelle, s'est installée à Paris. Elle a, auprès d'elle, une vieille parente, Mlle Messany, qui lui sert de chaperon. Sa vie s'est réorganisée sans difficulté : elle a un amant et un salon. L'amant est Sébastien Réal, jeune homme de son pays, ruiné par les prodigalités paternelles et qui est venu chercher fortune. Il a dû commencer par accepter les plus humbles situations : pour réussir dans sa partie, qui est la mécanique, il a consenti à faire un travail d'ouvrier, et dans cette lutte même, âpre et rude cependant, il trouve une sorte d'attrait, le plaisir de l'effort, l'espérance d'aboutir. Plus tard, s'il réussit, il appellera auprès de lui sa jeune sœur Marguerite, qu'il a dû laisser chez une cousine. De cette vie précaire, où il n'est pas toujours sûr du lendemain, Hélène est le sourire et la joie. Quand il la revoit au sortir de l'usine, toute sa jeunesse s'exalte. Il lui est reconnaissant d'être si belle, si élégante et

de l'aimer pourtant. Elle l'aime, c'est vrai, d'un amour unique. Ce n'est pas une femme compliquée : elle était faite pour un mariage bien assorti, qui eût été pour elle le bonheur sans mélange. Ce n'est pas une femme compliquée, mais c'est une femme. Elle voudrait aider Sébastien à sortir de peine, lui rendre les services qu'une femme peut rendre à son mari, lui donner des relations, lui procurer l'occasion d'utiliser tous ses dons. Et, plutôt que de lui emprunter de l'argent, il a préféré avoir faim : ce serait la première abdication, la première déchéance, et il sent bien que, s'il accepte celle-là, les autres suivront. Aussi la repousse-t-il de toutes ses forces. Ce salon qu'elle a désiré d'avoir, c'est pour lui. Elle y recevra des gens influents, députés, sous-secrétaires d'État, ingénieurs et même grands impresarios. Tout cela pour lui qui ne s'y prête pas, qui déteste le monde, qui sent très bien son manque de souplesse, sa difficulté à s'adapter à ce milieu, et qui a vainement essayé de se dérober aux sollicitations de sa maîtresse. Ils s'aiment, mais ils n'ont pas la même conception de l'existence. Elle voudrait donner à leur amour un cadre, et lui n'y tient pas. De ces différences, leur amour va cruellement souffrir. Cela est très finement observé, cela est très cruel et n'en a pas l'air. L'analyse de l'amour ne peut pas se détacher de celle du milieu social. L'un réagit sur l'autre. Pour les isoler, il faut commettre l'erreur romantique qui avait imaginé de concéder à l'amour tous les droits, tandis qu'il n'est qu'une de ces grandeurs et de ces misères qui composent une époque.

Sébastien, pourtant, finit par céder aux sollici-

tations d'Hélène. Il accepte de devenir le secrétaire de l'impresario Cabanès qu'il a rencontré chez elle. Type excellemment réussi, ce Cabanès qui a son ménage en Portugal, qui a créé des affaires dans tout l'univers et qui organise à Paris des saisons parisiennes où il fait représenter des ballets russes, des opéras italiens, des drames lyriques belges et des danses scandinaves, — aventurier merveilleusement habile à exploiter la badauderie et la sottise contemporaines, — un de ces mille étrangers qui considèrent Paris comme le bazar du monde. Cela va très bien, et Hélène s'applaudit de son heureuse influence, mais dans une soirée triomphale où Cabanès, impresario d'une chanteuse célèbre, la Graza, est décoré par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts (à titre étranger, et c'est même son seul titre, constate un des personnages), Sébastien acquiert la preuve que son patron tient un tripot où l'on allège trop délibérément les clients de leur porte-monnaie. Il se sépare de lui sans hésiter, et c'est un nouveau plongeon dans l'inconnu, dans l'incertitude, dans la misère.

Ce qu'il y a de très séduisant dans le caractère d'Hélène, c'est qu'elle ne récrimine pas contre ses échecs. Elle comprend la délicatesse de son amant, elle la partage, elle l'en aimerait davantage si elle le pouvait, mais son amour, c'est sa vie. Elle ne fait rien pour le rabaisser moralement. Elle se contenterait si bien de l'élever matériellement ! Elle souffre pour lui et plus que lui de sa malechance. Pourtant, elle ne peut s'empêcher de croire qu'il est maladroit, trop timide, trop réservé et que, s'il le voulait bien, il pourrait mieux réussir. Le voilà

de nouveau errant de place en place. Et, pour compliquer encore les choses, il doit ramener de province sa sœur Marguerite : la parente à qui il l'avait confiée est décédée. Ainsi, le sort s'acharne à séparer les deux amants. Hélène, de son côté, est poursuivie par sa belle-mère, qui voudrait la ramener à son mari et ne craint pas, dans ce but, de la menacer même de lui reprendre sa fille. Comment Sébastien, qui ne peut aboutir à rien de fixe, à rien de durable, dans ce Paris où il s'adapte si mal, refuserait-il les offres d'un industriel qu'il a d'ailleurs rencontré dans le salon d'Hélène et qui lui propose l'exploitation d'un domaine agricole dans les Landes? C'est, pour sa sœur et pour lui, le salut. Mais quel coup pour Hélène qui ne pourra pas l'accompagner ! Plus tard, il reviendra ; plus tard, ils se retrouveront. Plus tard ! Les nécessités journalières jouent ici le rôle de l'antique fatalité. On ne peut rien contre elles.

Sébastien est parti. Et Hélène, que nous savions dès le début atteinte d'une maladie de cœur, a eu, après son départ, une crise très grave. Sa belle-mère, informée, s'est installée à son chevet. Elle poursuit méthodiquement son but de réconciliation. Hélène, résignée, a consenti à une entrevue avec son mari. Auparavant, elle a écrit à Sébastien les raisons de sa conduite. Et Sébastien revient, et quand elle le revoit, l'ébranlement est si grand qu'elle en meurt. Du moins, elle meurt dans ses bras.

On ne passe pas un temps bien long sans rencontrer la mort autour de soi. Les œuvres d'art qui, sous couleur de réalité, la proscrivent, ne correspondent pas à cette réalité. Mais elle ne doit inter-

venir qu'avec discrétion. Car elle est un dénouement trop commode, le seul définitif. Je ne sais si la pièce de M. Capus n'aurait pas été plus véridique et plus douloureuse même, si Hélène, vaincue, seule, pressée par les circonstances, par le souci de son enfant, par une sorte d'abandon résigné qui est dans son caractère, fût revenue à son foyer, et si Sébastien, accouru pour la revoir après si longtemps, l'eût trouvée dans cet état d'esprit, amoureuse encore, mais ne croyant plus à l'amour. Cet amour, M. Capus ne l'a pas jugé suffisant pour la tuer : aussi lui a-t-il adjoint une bonne maladie de cœur. M. Capus a été pris entre l'analyse d'une belle passion et celle des mille obligations de la vie. Il a bien pu faire triompher ces obligations inéluctables, mais il n'a pu se résigner cette fois à la défaite totale de l'amour. C'est pourquoi il a appelé la mort à son aide, et il lui a donné Hélène. Je crois que le dénouement de la séparation eût été plus conforme à l'étude des mœurs. On aime, et l'on n'en meurt guère, et l'on n'accepte pas de changer grand'chose à son existence, ou bien on ne le peut pas. Il faut subir d'autres lois, plus impérieuses. Il est le charme des jours, et il tient une place réduite. On croit qu'il est le maître, et il ne commande rien. Hélène Ardouin veut être une grande amoureuse jusqu'au bout : en disparaissant, ne dégage-t-elle pas la vie de Sébastien? Elle l'aimait, et elle n'a presque rien pu pour son bonheur. Mais on n'aime pas pour être heureux.

Mme Vera Sergines a donné à Hélène sa grâce triste et passionnée, et son accent pathétique. M. Rozenberg a bien traduit la gaucherie de Sébastien Réal désarmé dans Paris, trop sincère, trop

droit, trop simple, un peu naïf et même un peu égoïste et dur. Mme Dux est parfaite dans Mme Ardouin mère.

III

A la Porte-Saint-Martin, *Cyrano de Bergerac* triomphe comme au premier soir. Il n'a pas vieilli : sa jeunesse est toujours éclatante. C'est le bel élan d'un poète qui a trouvé l'emploi exact de ses forces et pour qui le travail est un exercice amoureux. *En riant, je compose*, disait Ronsard :

> En riant je compose, en riant je veux lire...
> Ceux qui font autrement, ils ne savent choisir
> Les vers qui ne sont nés sinon pour le plaisir.

Et, par un hasard merveilleux, M. Edmond Rostand a trouvé un sujet où ses défauts mêmes se tournent en qualités. Il y a chez lui quelque abus de la virtuosité et même un peu de préciosité. Mais le temps de *Cyrano* les exige. C'est l'hôtel de Rambouillet et ce sont les précieuses. Scudéry et la Calprenède réclament des variations et des airs de bravoure sur tous les sentiments. Variations et airs de bravoure que Cyrano exécute à profusion, mais sous lesquels on devine la courageuse douleur d'un cœur déchiré qui aime à recouvrir sa plainte.

Les commentaires des livres de classe ne cessent pas de nous montrer dans Corneille l'influence espagnole. Je crois qu'il y a là un jugement, devenu

lieu commun, à réviser. L'héroïsme cornélien fait partie du fonds de notre race. Bien avant Corneille, on le retrouve dans nos chansons de geste, dont les deux cycles principaux, *Roland* et *les Aliscans*, sont inspirés par deux défaites et célèbrent l'honneur en le séparant du succès. Roland et Guillaume d'Orange vont jusqu'aux exploits inutiles et aventureux. Ils dépassent le nécessaire. Dans *Cyrano*, on retrouve ce goût de l'héroïsme qui va jusqu'à la fantaisie.

M. Le Bargy, qui succédait à Coquelin dans ce rôle fameux, y fut surprenant. Je ne m'attendais pas, je l'avoue, à ce qu'il le renouvelât de cette manière personnelle et profonde. Cyrano est un indépendant, un original, qui tient avant tout à sa liberté : lui-même ne se définit-il pas dans ces vers :

Rêver, rire, passer, être seul, être libre,
Avoir l'œil qui regarde bien, la voix qui vibre,
Mettre, quand il vous plaît, son feutre de travers,
Pour un oui, pour un non, se battre, — ou faire un vers !
Travailler sans souci de gloire ou de fortune
A tel voyage, auquel on pense, dans la lune !
N'écrire jamais rien qui de soi ne sortit,
Et, modeste d'ailleurs, se dire : Mon petit,
Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles,
Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles !
Puis, s'il advient d'un peu triompher, par hasard,
Ne pas être obligé d'en rien rendre à César,
Vis-à-vis de soi-même en garder le mérite,
Bref, dédaignant d'être le lierre parasite,
Lors même qu'on n'est pas le chêne ou le tilleul,
Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul !

Seulement, on n'est jamais seul. Il y a les hommes et il y a les femmes. Et le voilà amoureux de la plus charmante des précieuses, sa cousine

Roxane. Jusque-là, il pouvait prendre gaiement la vie. Sans doute, il se savait ridicule à cause de la longueur de son nez, mais personne ne le lui disait, personne n'osait le lui dire. Il fréquentait des poètes et des gens de guerre, il était populaire, il se montrait bon compagnon. L'amour va changer tout cela. Dès lors, Cyrano est blessé, mais il n'accusera pas le coup. Il continuera d'étaler sa belle humeur, mais ce ne sera plus qu'un rôle qu'il jouera. Son bel amour sans espoir sera la noble douleur qui le purifie, l'ennoblit, lui élargit le cœur. Coquelin faisait de Cyrano un bretteur au verbe claironnant, fanfaron de batailles et Don Quichotte du sentiment. M. Le Bargy lui donne plus d'humanité : il nous restitue un Cyrano amoureux, chez qui l'amour développe la générosité et le courage chevaleresque. Le rôle n'est plus interprété par un ténor, mais par un baryton. On le dirait joué en mineur, sur un rythme plus grave.

M. Le Bargy est bien accompagné. Mlle Andrée Mégard est une Roxane toute chargée de grâce et de séduction. A l'acte du camp, elle fut d'un enjouement exquis. Mais que dire des figurants? Comment imaginer une foule impassible et complètement étrangère à ce qui se passe sur la scène? Au premier acte, quand Cyrano interrompt Montfleury, le parterre et les loges ont l'air de n'y prêter aucune attention. Qu'est-ce que ce public de théâtre qui ne bronche pas quand on coupe le sifflet à son acteur favori, et quel mérite a Cyrano à le braver puisqu'il est indifférent? La tirade du nez ne provoque aucun sourire. Chez les rôtisseurs, poètes et gens de guerre boivent sans remuer. Au camp, ces soldats affamés ne savent que faire de

la nourriture qui leur est distribuée par miracle ; il en est un, pourvu d'un énorme jambon, qui n'essaie même pas d'en couper une tranche. Vraiment, il faudrait créer une école des figurants. Les figurants sont des acteurs. Ils ont leur importance. Ils créent l'atmosphère de la pièce. Je me souviens de la troupe sicilienne de Grasso. C'était admirable : chaque figurant vivait pour son propre compte tout le drame, qu'on aurait pu suivre rien que sur son visage. La foule, dans *Cyrano*, est en carton, et c'est grand dommage.

AVRIL 1913

Le théâtre italien. — A propos d'*Hélène Ardouin*. — Athénée : *la Semaine folle*, pièce en quatre actes de M. Abel HERMANT. — Œuvre : *la Brebis égarée*, trois actes et un prologue de M. Francis JAMMES. — Théâtre des Champs-Élysées : *l'Exilée*, pièce en quatre actes de M. Henry KISTEMAECKERS. — Odéon : *la Rue du Sentier*, pièce en quatre actes de MM. Pierre DECOURCELLE et André MAUREL. — Bouffes-Parisiens : *le Secret*, pièce en trois actes de M. Henry BERNSTEIN.

CARNET D'UN CRITIQUE DRAMATIQUE

Venise, 29 *mars*. — Il est extrêmement difficile d'entendre en Italie un opéra ou un drame italien. A la Scala de Milan on donnait *Carmen;* au théâtre Rossini, à Venise, on chantait *Faust*, et comment ! Il est vrai qu'on annonçait *Linda di Chamounix*, de Donizetti. Au théâtre Goldoni, *Il Tribuno*, de M. Paul Bourget, alternait sur l'affiche avec *Il Bosco sacro*, de MM. de Flers et de Caillavet, que j'avais déjà vu à Rome. Et partout des cinémas, des cinémas, des cinémas, avec des acteurs sensationnels, ici Zacconi, et là, mieux encore, *la signorina Robinne*, *la più belle artista di Francia*. Ne raconte-t-on pas qu'en Amérique un impresario désireux de frapper l'imagination du public avait annoncé qu'une autre de nos comédiennes était

la plus laide du monde entier? Elle se fâcha, mais l'impresario ne comprit pas sa colère : de quoi se plaignait-elle, puisqu'il lui faisait battre un record? Les Italiens, plus galants, ne célèbrent que la beauté et, tout en la célébrant étrangère, ils réservent celle de leur pays.

Je n'ai donc pas pu constater au théâtre, en Italie, ce renouveau du nationalisme que l'on constate dans le roman, et tout récemment encore, pour citer un exemple, dans ces *Novelle della guerra*, de M. Antonio Beltramelli, commentaire enflammé de la conquête de la Tripolitaine. Ces petits romans alertes, vigoureux et parfois lyriques ressembleraient assez, par leur concision et leur allure, aux *Gens de guerre au Maroc*, du lieutenant Nolly. Pour M. Beltramelli, la guerre est une occasion de relèvement des peuples, une école de sacrifice et d'énergie : « Même s'il s'était agi d'un écueil penché sur l'abîme, écrit-il, il fallait le conquérir, il devait devenir nôtre au prix de n'importe quel sacrifice, par suite de l'inéluctable nécessité idéale qui pèse, parfois, brusquement sur les peuples, pour que la vie sociale devienne plus belle. C'était (la Lybie) l'autel nécessaire de notre foi, et la réaction contre toutes les doctrines sombres et terre à terre qui nous avaient opprimés. » M. Beltramelli exagère un peu, mais, avec de belles phrases, les Italiens font de la politique réaliste. Dans le même numéro du journal de Rome où je lisais l'analyse des *Novelle della guerra*, le suicide d'un jeune diplomate était raconté avec force détails. Devait-on l'attribuer à un désespoir d'amour ou bien à quelque accès de neurasthénie, l'article ne concluait pas, ou plutôt il concluait par cette réflexion :

« Les désespoirs d'amour ne sont-ils pas de la neurasthénie? » J'ai retrouvé là, non sans ce plaisir que donne une découverte dont on était sûr, toute la philosophie transalpine. Le sentiment le plus exalté ne doit pas nous faire perdre la carte, ou l'on n'est qu'un malade. On parle de mourir d'amour et l'on va à ses affaires. On célèbre la liberté amoureuse, mais, quand il s'agit de décréter le divorce, toutes les femmes se liguent pour s'y opposer, car elles prévoient le danger de cet affranchissement. Peuple passionné que la passion ne mène pas, et qui reste pratique dans ses actions. Ses folies sont beaucoup moins dangereuses que les nôtres. Instinctivement il se méfie des utopies. Il a été façonné par des siècles de politique.

Est-ce une chanson italienne ou une chanson provençale dont le souvenir me revient? La maîtresse poursuit l'amant de ses réclamations amoureuses : — M'aimeras-tu toujours? — Toujours, répond-il avec ardeur. — M'aimeras-tu toujours, toujours? reprend-elle. — Toujours, toujours, répond-il résigné. — M'aimeras-tu, répète-t-elle encore, toujours, toujours, toujours? — Oh! proteste-t-il, non, tout de même, pas toujours, toujours, toujours... Car il y a des limites à l'éternité quand on est un homme raisonnable, et il ne faut pas abuser des serments.

Enfin j'ai réussi à voir au théâtre Goldoni une pièce italienne. C'est *Il Brutto e le Belle*, comédie en trois actes de Sabatino Lopez. Il y a une dizaine d'années, nous eûmes, sur la petite scène de la Bodinière, le théâtre international de M. Bour. M. Bour avait entrepris de nous révéler le théâtre italien. Nous connûmes par lui Giacosa et Marco

Praga, Traversi et surtout Roberto Bracco dont *l'Infidèle* obtint un vif succès. Le répertoire italien, si l'on met à part les tragédies de M. Gabriele d'Annunzio d'un éclatant lyrisme, n'est pas sensiblement différent du nôtre. Visiblement, il subit notre influence, et le succès même de nos pièces en est la preuve. Cependant le réalisme de Giacosa revêt, dans la représentation de la vie ordinaire, un accent original, fait de sympathie, de pitié pour les douleurs humaines, et aussi d'une certaine poésie qui transforme la banalité des actes quotidiens, les élargit, leur redonne leur sens que l'habitude avait dénaturé ou affaibli. Rappelez-vous *Comme les feuilles*, un des plus beaux spectacles de ces dernières années. Pourquoi ne jouerait-on pas en France *Tristes Amours* ou *les Droits de l'âme* qui ne valent pas *Comme les feuilles*, mais qui sont d'une psychologie digne de nous intéresser? Giovanni Verga a été popularisé par la trop fameuse *Cavalleria Rusticana.* Rovetta est trop inférieur dans l'étude des caractères. Marco Praga se rapproche trop de nos auteurs : ses *Vierges* ressemblent aux *Demi-Vierges* de M. Marcel Prévost, et *l'Épouse idéale*, qui arrange ses liai ons de façon qu'elles ne dérangent rien dans sa vie de famille, évoque le souvenir de *la Parisienne; Alleluia*, plus singulier, nous montre un père condamnant sa fille coupable. La différence essentielle qui sépare les dramaturges italiens de notre nouvelle école française, celle des Bataille et des Bernstein, c'est que dans la peinture de la passion ils n'attaquent pas les bases de la société. Leur individualisme et leur sensualisme ne les conduisent pas à déraisonner. Ils ne diminuent

pas, ils ne dégradent pas, ils ne bafouent pas les sentiments naturels, les sentiments de famille. *Alleluia* peut nous servir d'exemple pour l'autorité paternelle, et de même *les Rozeno* de Camillo-Antona Traversi, où l'ignominie du plus abject milieu n'empêche pas l'héroïne d'être transformée par la maternité. Lydia Rozeno prend conscience de sa misère morale dès qu'elle attend son enfant : elle ne veut pas que celui-ci soit un Rozeno. De même encore, dans *Pier Caruso* du fringant et brillant Roberto Bracco, on voit chez ce vieux bonhomme avili reparaître le sens de la dignité paternelle. Il est même très curieux de constater à quel point, dans ce théâtre violent et réaliste, visiblement imité du nôtre, l'observation est malgré tout restée plus directe, moins limitée à une petite classe, plus humaine. Notre théâtre, à nous, a beaucoup souffert des conventions qui le réduisent à la représentation d'une société tout artificielle et comme retirée des conditions ordinaires de l'existence.

Je relève encore chez les dramaturges italiens la préoccupation des choses religieuses. Enrico Butti, dans sa trilogie des *Athées*, a traité le même sujet que M. Henri Lavedan dans *le Duel*, c'est-à-dire le conflit entre la science et la foi. Notre roman, beaucoup plus que notre théâtre, exprime l'inquiétude religieuse contemporaine. M. Paul Bourget dans *Un Divorce*, M. René Bazin dans *la Barrière*, nous montrent la difficulté de la vie conjugale lorsqu'une foi différente occupe les cœurs. Plus dramatique et même plus mélodramatique est le débat auquel nous fait assister M. Traversi dans *Terre ou Feu*, puisqu'il nous représente la

lutte entre un père et une mère autour du lit funèbre de leur enfant. Le père, qui est un libre penseur veut faire incinérer le petit corps, et la mère, dont la douleur a réveillé les croyances, s'y oppose comme si le feu devait détruire les promesses éternelles. « Tu prêches la liberté de conscience, dit-elle à son mari, mais tu veux imposer à la mienne ta volonté. Tu veux que je croie que mes beaux songes, les prières de mon enfance, les cérémonies émouvantes de l'Église, tout est mensonge et que, de cet enfant, chair de ma chair, rien ne restera plus ? Oh ! non, te dis-je, non ! J'ai senti vivre son âme, avant que le petit corps fût formé... je la sens flotter encore autour de moi, elle me dit : ne désespère pas, mère chérie ! Ce cadavre, ce n'est pas ton petit Charles ! Je suis vivant, heureux, éternel ! âme immortelle, comme la tienne ! » Il est permis de souhaiter que notre théâtre donne à notre esprit un autre aliment que les sempiternelles infortunes conjugales. L'absence de l'auteur de *la Nouvelle Idole*, M. de Curel, se fait cruellement sentir. Ce qui agite notre temps en quête de sa foi et de sa destinée, ne sommes-nous pas en droit d'en chercher le reflet sur la scène ? Et pourquoi l'Œuvre de M. Lugné-Poe répond-elle seule à ces désirs en nous donnant *l'Annonce faite à Marie* et en nous promettant *la Brebis égarée?*

Je reviens enfin à la pièce de Sabatino Lopez, que j'ai vue à Venise. Je ne connaissais, de Sabatino Lopez, qu'une petite œuvre, *le Secret*, pour avoir été guidé vers elle par l'excellent livre de Mme Jean Dornis, qui fait autorité, sur *le Théâtre italien contemporain*. Voici comment Mme Dornis résume *le Secret :* « ... Il met en scène un père et une fille.

La jeune personne est éprise d'un officier qu'elle est décidée à épouser, sinon, elle s'enfermera dans un couvent jusqu'au jour où la loi lui donnera la liberté de disposer d'elle-même. Tout cela ne va pas sans révolte. La fiancée crie à son père qu'elle ne l'aime point, qu'il est, pour elle, un bourreau, car il a été impitoyable pour sa mère, morte à la peine : « Malheureuse ! répond le père, ne me force « pas à te dire le secret qui m'étouffe. » Et ce « secret », il le livre : le capitaine que la jeune fille veut épouser à tout prix a été autrefois l'amant de sa mère. Au lit de mort, la coupable s'est confessée de ce péché. La toile tombe sur cette révélation du père à son enfant... » On peut dire qu'elle tombe précisément quand le seul intérêt, l'intérêt psychologique, commence. La révélation ne saurait être qu'une préparation. Le drame déplaisant et atroce de l'inceste qui a exigé tant d'art de M. Maurice Donnay dans *l'Autre Danger*, de M. Bourget dans *le Fantôme*, de Maupassant dans *Fort comme la mort*, est ici réduit à une simple situation.

Il Brutto e le Belle est une étude de caractère. Ferante, le principal protagoniste, est une sorte de Don Juan, un Don Juan professeur qui, au premier acte, explique à un disciple ébloui comment il séduit les femmes : son système est la brutalité et la franchise ; il ne leur promet pas d'aimer toujours, il ne leur promet même pas d'aimer, il se contente de louer leur intelligence qui saura s'accommoder des seuls plaisirs véritables, ceux qui ne durent pas et qui n'engagent à rien. Il est aussi insupportable qu'un Olivier de Jalin ou qu'un de Ryons, et il n'a pas leur esprit. Mais, au second acte, nous le voyons opérer, et la longue scène

où il séduit la jeune femme de l'un de ses amis est d'une habileté féline. Il fascine Armido comme le serpent sa victime, et il arrive à ses fins sans même tenter de la flatter, de la câliner, de la caresser : quand il se rapproche, c'est qu'il est sûr de la victoire. Dans sa dangereuse tactique, il ne commet aucune faute. Il ne se diminue par aucun compliment, par aucune fadeur, par aucun geste. Cela est vraiment très adroit. Je ne saurais parler du dernier acte, car je ne l'ai pas entendu. Quand on a visité quelques palais ou quelques églises à Venise, le soir on n'est désireux que de se promener en gondole, et la nuit est belle sur le Grand Canal. Je ne sais pas ce que devient mon Don Juan. Peut-être est-il démasqué ; peut-être demeure-t-il triomphant...



Vérone, 2 *avril.* — En revenant de visiter la maison et le tombeau de Juliette, je trouve à l'hôtel le questionnaire du *Figaro*, à propos d'*Hélène Ardouin :* Sébastien Réal aime-t-il autant que des Grieux ? Hélène l'aimerait-elle autant, s'il acceptait ses offres ?... C'est le jeu des Précieuses sur la carte du Tendre.

Le soir baigne d'argent les places de Vérone ;
Les cieux roses et ronds, rayés d'ifs, de cyprès,
Font à la ville une couronne
De tristes et verts minarets...

Là-bas un lourd palais, couleur de pourpre ardente,
Ferme ses volets verts sous le ciel rose et gris ;
Je pense au soir d'automne où Dante
Écrivit là le Paradis...

Mais que tu m'es plus chère, ô maison de l'ivresse,
Balcon où frémissait le chant du rossignol,
Où Juliette qui caresse
Suspend Roméo à son col !

Juliette, dit l'épigraphe inscrite sur cette maison qui exalta Mme de Noailles, fit pleurer les âmes sensibles et chanter les poètes. Il lui suffit d'aimer en oubliant tout ce qui n'était pas son amour. Ce fut toujours la meilleure façon d'aimer : il le faut pouvoir seulement. Juliette avait seize ans quand elle aima et mourut. Les poètes savent bien que, pour peindre un grand amour, il leur faut, de toute nécessité, aboutir à la mort, et c'est pourquoi la littérature est le massacre des amants, Tristan et Yseult, Francesca et Paolo, Roméo et Juliette, Manon et tant d'autres. La difficulté serait de les faire vivre, car ils se heurteraient alors à toutes les relativités de la vie où l'amour ne tient plus qu'une place et non pas toute la place. Et d'ailleurs, si la vie de la femme peut être parfaitement belle en n'étant qu'amoureuse, une vie d'homme ne saurait, pour être belle, se contenter de l'amour. Elle peut, au contraire, être diminuée par l'amour : Sébastien Réal, en acceptant les offres d'Hélène Ardouin, serait comme des Grieux un assez piteux personnage, et l'on imagine la pauvreté d'un Titus quittant l'empire pour suivre Bérénice dans sa lointaine villégiature...

***

Paris, 6 *avril*. — *La Semaine folle* à l'Athénée. J'ignore l'accueil que la pièce de M. Abel Hermant

a reçu du public. Un bref compte rendu lu à Venise dans le *Corriere della Sera* m'a appris que c'était l'histoire de la Tarnowska. Or, ce n'est pas du tout l'histoire de la Tarnowska. Mais, par un art très subtil et très savant, le dramaturge, en nous représentant la petite lectrice Fedosia qui a réussi à épouser le prince Kamensky et le poursuit de son amour, a su créer autour de la jeune femme une atmosphère de passion et de crime. Il n'y a là que le drame de deux cœurs compliqués et l'on s'attend sans cesse à de terribles violences qui n'aboutiront qu'à une balle perdue. Encore sera-t-elle tirée par un comparse maladroit et inoffensif. Qu'on ait pu évoquer le souvenir de la Tarnowska, cela prouve qu'on suppose cette Fedosia capable de tout.

Revenir de Venise et la retrouver à Paris, fût-ce même dans les décors d'un théâtre, c'est une chance. C'est aussi mon excuse, si je me suis tout d'abord intéressé, dans *la Semaine folle*, à la partie extérieure de l'œuvre. La toile se lève sur le vestibule d'un palais, au bord du Grand Canal. Voici, sur l'autre rive qu'on aperçoit par le portail ouvert, la coupole de Santa Maria della Salute. Et voici les gondoles noires avec leurs proues dressées, qui viennent se ranger au bord du palais. Des masques en descendent. La duchesse d'Ancenis, en dogaresse, reçoit ses invités. Et je revois des tableaux de Longhi, peintre mondain, et même ces deux charmantes toiles de Tiepolo qui sont au palais Papadopoli, et qui représentent des charlatans et des masques avec cette enchanteresse poésie que notre Watteau, avant lui, communiqua aux fêtes galantes.

Un peu plus tard, je revois l'île de Torcello, Torcello l'abandonnée, première ébauche de la puissante Venise, et dont il ne reste plus que les deux vieilles basiliques de briques, Santa Maria et San Fosco, et, pour leur tenir compagnie dans leur isolement, deux ou trois maisons d'où l'on guette la venue des étrangers : les cultures qui les entourent vont se confondre avec la mer, — avec une eau qui n'est pas encore la mer comme cette terre est à peine une terre, car on ne sait plus si l'on est encore sur la lagune. Et l'impression tragique que laisse Torcello est telle que chez beaucoup de voyageurs elle a déteint sur Venise. Ils nous ont fait une Venise malade, fiévreuse, mourante, empoisonnée, quand elle est au contraire saine et salubre malgré l'odeur même de ses canaux, admirablement reposante avec son absence de bruit et de poussière et les souffles vivifiants qui viennent de la mer, et nous offrant avec son passé, comparable à celui de la Grèce, un perpétuel exemple d'orgueil, de gloire et partant de force. On a beaucoup truqué Venise : il importe d'y oublier la littérature si l'on veut en tirer la véritable exaltation qu'elle peut donner.

Après Torcello, un dernier décor de *la Semaine folle* nous permettra, par une fenêtre du palais Danieli, d'apercevoir la Piazzetta et le Campanile. Cela me paraît bien un peu hasardé. Les fenêtres du palais Danieli qui ouvrent sur la mer ne donnent pas cette vue de Venise, mais qu'importe, puisqu'on la revoit? N'ai-je pas été surpris tout à l'heure, dans une excessive manie du détail, de voir le prince Kamenski en chapeau de paille à Torcello, en chapeau de paille au mardi gras, c'est-à-dire en février. Il est vrai qu'il y avait sur

les basiliques le reflet d'une si belle lumière d'été.

La Venise de M. Abel Hermant est la Venise cosmopolite, travestie par la mascarade des étrangers. Elle est le décor qui autorise à toutes les audaces et à toutes les voluptés. La princesse Fédosia Kamensky est venue y attendre son mari qui l'a quittée assez brusquement, ou plutôt qui lui a donné son congé comme à une servante. Il y viendra à son tour : elle en est sûre. Comment n'y viendrait-il pas, dans la ville d'aventures, d'oubli et de joie? En attendant, elle a acheté un palais qu'elle a meublé à la russe. Elle était lectrice de la vieille princesse Kamensky, romanesque, tolstoïsante et autoritaire, lorsqu'elle fut séduite ou qu'elle séduisit — on n'est pas très fixé — le jeune prince. Et la grande Catherine — ainsi a-t-on surnommé la princesse — hantée par *Résurrection*, a fait servir son autorité à ses doctrines et exigé la réparation du mariage. Dans ce dénouement, le prince a entrevu toute une machination de la petite lectrice ambitieuse et il s'est promis de se venger d'elle. Il s'est vengé en la corrompant avec tous les luxes, toutes les fantaisies, toutes les curiosités : après quoi, il l'a abandonnée. Vengeance qui n'eût été complète que s'il l'avait laissée dans le dénuement. Mais il est mal guéri de son amour. Au bal masqué de la duchesse d'Ancenis, les deux époux se rencontrent et le prince n'échappe pas aux explications, à la scène. Scène singulière, habile, profonde, qui va nous livrer le caractère de Fédosia : nous la voyons tour à tour furieuse, ardente, puis combinée, câline, spirituelle. Elle ne se possède pas toujours, mais quand on la croit déchaînée, tout à coup elle se reprend.

Petite créature dangereuse, qui poursuit un but, tâtonne sur les moyens, essaie ceux qu'elle croit les meilleurs, rejette en hâte ceux qui échouent, elle garde un certain charme de jeunesse et d'inexpérience, mais on devine qu'elle sera redoutable lorsqu'elle aura démêlé exactement comment on mène les hommes. Et comme le prince la repousse insolemment, elle s'empare de ce qu'elle a sous la main, un jeune Français, le marquis de Mauvière, qu'elle a écarté tout à l'heure presque malhonnêtement, qu'elle attire, à qui elle semble tout promettre, et qu'elle prie de l'accompagner. Ils montent ensemble en gondole. Par un raffinement, elle invite son mari : on le déposera en passant. Elle a trouvé l'arme indispensable : elle ramènera le prince par la jalousie.

Ce Mauvière sera un excellent instrument. Il n'est pas de force, et l'on regrette presque, en cette occasion, le cynisme de M. de Courpière. Celui-là eût donné plus de mal au prince et à la princesse Kamensky. Mais il est vrai que, dans cette Venise cosmopolite, la France eût été bien misérablement représentée. Par Mauvière, elle ne l'est que piteusement. La princesse l'a laissé à la porte. Le lendemain, il revient, et naturellement le prince aussi. Irritée du mépris de son mari, Fédosia veut pousser l'aventure. Elle ira à Torcello avec Mauvière, mais le prince les y retrouvera. Et c'est lui qui en reviendra avec la princesse. Leur guerre se terminera brusquement par un furieux baiser. Et Mauvière qui les suivra à l'hôtel Danieli, en tirant sur Kamensky d'une main mal assurée, ne réussira qu'à donner à leur regain d'amour l'excitation du danger.

« M. Abel Hermant, disait M. Chaumeix dans l'étude qu'il lui a consacrée, donnera beaucoup de peine aux commentateurs, parce qu'il est impassible : il est immobile comme la glace où se reflètent les objets qui passent. On voudrait qu'il dise son avis : il est imperturbable. Il a un ton qui est à lui et qui n'est qu'à lui ; il note en phrases brèves, sèches et claires ; il laisse paraître parfois une ironie sèche plutôt qu'amère. » Il est un analyste du détail. Les traits significatifs, dans *la Semaine folle*, sont innombrables et les personnages ne parviennent pas néanmoins à nous passionner. Sans doute, ils sont très particuliers, trop particuliers peut-être, d'une vérité humaine limitée. Surtout ils sont démasqués avec une certaine indifférence impertinente. On dirait qu'on démonte devant nous tous les rouages d'une montre : l'enfant se contente d'écouter la petite bête mystérieuse qui fait son tic-tac. Le public est un peu comme les enfants : il se contente du bruit que fait la vie et qui ne s'entend plus quand cette vie est décomposée dans tous ses éléments.

***

9 *avril.* — Après *l'Annonce faite à Marie*, M. Lugné-Poe, directeur de l'Œuvre, nous donne *la Brebis égarée*, de M. Francis Jammes. Pour la seconde fois, c'est un mystère catholique qu'il représente sur la scène.

L'auteur des *Angelus* et des *Géorgiques chrétiennes* a gardé la naïveté et la fraîcheur de ceux qui ont vécu, enfants, près de la terre. A se pro-

mener *seul*, *sans aller trop vite*, dans les bois et les champs, au bord des eaux, il s'est lié d'une amitié humaine avec la nature. *Ces jours d'été où l'on entend la chaleur*, *le frisson langoureux d'une mer pacifique*, *la tranquillité des tombées tendres du soir*, *les arbres noirs dont l'ombre sur l'eau tremble doucement*, ces expressions ne sont-elles pas la preuve qu'il traite son amie en personne vivante? Il parle si tendrement des *vieilles maisons remplies de contes anciens*, des anciennes familles d'*il y a soixante ans*, *gaies*, *bonnes et honnêtes*, des processions qu'il a vues enfant, rogations ou Fêtes-Dieu, et qui berçaient alors sa petite âme croyante :

Et je croyais que Dieu était
Un vieux tout blanc qui nous donnait
Toujours ce qu'on lui demandait.

De vieilles chansons lui rappellent les petites jeunes filles de jadis *aux âmes de romance.* L'amour qu'il célèbre est frais et délicat. Sa volupté même est saine et sans perversité, toute parée de jolies comparaisons naturelles :

Ton corps serait comme l'air et l'eau qui sont purs.

Parfois le sentiment s'élargit, devient profond et grave. Voici un beau vers d'amour :

Nous ne faisons plus qu'un et ton cœur est à nous.

Et quelle douceur un peu triste dans celui-ci sur la fiancée qui vient à l'amour sans le bien comprendre :

Elle est trop jeune pour pouvoir porter deux âmes.

J'emprunte ces brèves citations au premier recueil de M. Francis Jammes, *De l'angelus de l'aube à l'angelus du soir*. Sa sensibilité s'est épurée dans les *Géorgiques chrétiennes :* on l'y retrouve aussi fraîche, mais plus ordonnée, plus haute, plus sereine. La croyance religieuse a passé là. J'attends de son art une perfection plus minutieuse et plus attentive et moins de monotonie.

La Brebis égarée ressemble aux anciens mystères que l'on jouait devant le porche des églises. Pour compléter la ressemblance, M. Francis Jammes a donné à sa pièce, j'allais dire à son poème en prose, un prologue dont les vers évoquent le souvenir de l'admirable *Passion* d'Arnould Gréban. Il fait dialoguer la brebis et la femme, la brebis qui s'est sauvée du bercail et que le divin Pasteur est allé chercher dans les buissons, la femme qui a abandonné le toit conjugal et que Dieu a retrouvée, elle aussi, et ramenée. Et les deux voix se fondent en ce pieux avertissement :

Vous ne serez pas heureux
Si vous vivez loin de Dieu.

Trop longtemps on a eu peur
De nommer Notre-Seigneur.

Je le sortirai de l'ombre
Même seul, devant le nombre.

Car il est toujours vivant
Et il vous parle à présent.

Plus jeune que la jeunesse,
Il nous nourrit à la messe.

Et voici à l'horizon
Une génération.

Elle sait où est la force
Et elle fend son écorce.

Et elle éclate de fleurs
Et revient à vous, Seigneur.

Elle revient, les yeux droits
Et fixes sur votre Croix.

Car vous êtes, on le sait,
Vous êtes Celui qui est.

Elle a vaincu son orgueil
Et déjà voici le seuil.

La Brebis égarée est tout à fait en dehors de la technique dramatique telle que nous l'admettons aujourd'hui, et il a fallu sans doute à M. Lugné-Poe un art très ingénieux pour la mettre en scène. Outre qu'elle nous repose de toutes ces pièces trop bien faites, faites selon une formule, où l'on cherche en vain un caractère, une psychologie, une profondeur d'accent, elle revient tout simplement à une ancienne conception du théâtre qui avait sa raison d'être et qui offrait toutes sortes de commodités. On se préoccupait alors beaucoup plus de l'intérieur, de la vérité intime que de la réalité apparente. Si les personnages se déplaçaient, le décor les suivait, se modifiait en hâte, tant bien que mal, car on comptait sur l'imagination des spectateurs qui suppléait à l'insuffisance des machinistes. Au besoin, une inscription sur un poteau indiquait le lieu où l'on était, champ de bataille, forêt, vallon, etc. Si le dialogue ne permettait pas de pénétrer au fond des cœurs dont on désirait connaître le mystère, les protagonistes s'expliquaient à tour de rôle, tout seuls, autant qu'il était nécessaire. Et le théâtre classique, s'il a donné un cadre fixe à la réalité extérieure, a sauvegardé la vérité psy-

chologique, qui est l'essentiel, par le moyen des monologues et des confidents.

Nous saurons donc, très exactement, par Pierre, Paul et Françoise, les trois personnages de *la Brebis égarée*, leurs pensées les plus secrètes.

Pierre est un artiste qui passe ses vacances dans le Béarn, chez sa mère. Dans le voisinage habite son ami Paul, qu'il voit très souvent. Paul est un homme heureux ; il a une femme exquise, deux beaux enfants, une petite propriété qui suffit à son ambition. Et voici que Pierre s'est épris de Françoise et va troubler ce bonheur limpide. Ses ardeurs, ses hésitations, ses craintes sont analysées avec un soin extrême. Tandis que la jeune femme l'a informé presque brutalement qu'elle l'aimait, il s'étonne de cette inconscience, il s'en afflige, il en redoute les conséquences. Pauvre amour d'homme qui sait déjà qu'il faut compter avec toutes les difficultés de la vie, amour égoïste qui voudrait du plaisir sans ennui. Maintenant, nous voici chez Paul ; il emmène ses enfants à la promenade ; il est paisible ; il a confiance dans sa femme, et celle-ci, demeurée seule, prend le volume de poésies écrites par Pierre, le respire comme un bouquet de fleurs trop fortes, s'en grise, s'en rassasie. Petite Bovary de canton qui croit aux mots et à leur musique, et juge un homme grossier parce qu'il vit de la vie des champs, au lieu d'en tirer des phrases. On est calme, on est heureux, et l'on désire autre chose. Ce qu'on a ne compte plus. Elle part avec son poète pour l'Espagne. Ils y rencontrent la misère, la maladie et aussi le remords, car ce sont deux âmes religieuses. Il se surprend à prier pour sa maîtresse, à demander à

Dieu de lui rendre la santé et la paix, même s'il doit en souffrir et se séparer d'elle. Il comprend que ce serait le salut, et par surcroît il en serait débarrassé, car les soucis matériels se mêlent sans cesse à nos inquiétudes morales, et l'amour ne s'en peut dégager, de sorte qu'il y a toujours un peu de comédie dans nos meilleurs sentiments. Le pauvre amant craint d'avoir tué une âme, et il a la charge d'un corps misérable qu'il ne peut nourrir. Cependant le mari a écrit : il offre le pardon, il est chrétien, il aura la force divine de pardonner, et même, par un sublime désintéressement, il accorde à sa femme des excuses ; il la relève, il la soutient, à distance il la protège et la sauve contre le désespoir et l'humiliation.

Les dernières scènes sont d'une admirable simplicité. Paul attend sa femme. Il a changé de propriété, afin qu'une vie nouvelle commence pour eux. Il a renvoyé les enfants pour qu'ils ne fassent pas trop de bruit pour ce retour. Nous avons entendu les réflexions ignobles du chœur, paysans, commissionnaires qui chargent d'opprobres la beauté du pardon. Françoise arrive. — Est-ce loin encore? demande-t-elle. — A cinq minutes. — Renvoie la voiture... Elle éclate en sanglots. Il la soutient. Ils s'en vont ensemble. Ils n'ont rien dit du passé. Ils s'en vont ensemble, et c'est fini. Et pourtant un autre drame commence.

> A défaut du pardon, laisse venir l'oubli,

disait Musset. Le pardon est plus facile que l'oubli. Ou plutôt, à défaut de l'impossible oubli, ce qui réclame une assistance divine, c'est la continuité du pardon.

***

16 *avril.* — A l'Odéon, *la Rue du Sentier*, de MM. Pierre Decourcelle et André Maurel. M. Pierre Decourcelle est un dramaturge plein de ressources. Il plie aux exigences de la scène des romans psychologiques, comme *Après le pardon* de Mme Matilde Serao, et des romans policiers, comme le fameux *Sherlock Holmes* de Conan Doyle. Il borde avec une sollicitude maternelle les personnages qu'il couche dans ce lit de Procuste qu'est l'adaptation scénique. M. André Maurel est l'érudit et sage conseiller des voyageurs en Italie : il leur indique un merveilleux emploi du temps à Florence et à Rome, et il les engage à s'arrêter dans les petites villes, moins connues et plus préservées du snobisme, que déjà M. Paul Bourget recommandait à notre dévotion et qui réservent avec prodigalité au visiteur des grâces inattendues. Après de si belles fréquentations, il a quelque mérite à s'arrêter dans la rue du Sentier.

La Rue du Sentier devrait se jouer dans un décor second Empire, qui nous reporterait aux temps déjà lointains de Jules Sandeau et de Théodore Barrière, d'Émile Augier aussi. Tous les sujets se peuvent rajeunir, mais ce sont ici les personnages qui ne portent pas la marque contemporaine. Le sujet fait songer à *la Cigale chez les fourmis* et encore au *Détour* de M. Bernstein. Au premier acte, nous sommes chez le vieux tragédien Labourdette qui tient un cours de déclamation. Ses jeunes élèves, pour sa fête, lui offrent un buste

de Molière : c'est le quinzième ou le vingtième qu'il reçoit. La plus brillante de ses élèves, Catherine Herbelin, nous dit ses rêves de théâtre. Elle va débuter dans un beau rôle qu'on lui a promis, elle est pleine d'illusions, elle ne compte pour réussir que sur son talent. Elle devra immédiatement déchanter. Le rôle lui a été enlevé par une intrigue, et sans retard elle apprend que pour arriver, au théâtre, il lui faut plaire au directeur, au commanditaire, à l'auteur, à tous ceux qui font l'opinion, à quelques autres par surcroît. C'est beaucoup d'exigences, et la voilà désespérée. Un ami d'enfance, Julien Morisset, la trouve dans cette déconfiture. Il la console, et il la demande en mariage. Catherine hésite : n'est-ce pas renoncer à l'art et à la gloire? Et que dira Mme Morisset mère? Mme Morisset mère est une femme de tête, la fondatrice du *Mûrier d'argent*, ce grand magasin de la rue du Sentier. On la respecte, on l'admire, on la craint dans tout le quartier. Elle gouverne, elle commande, elle ordonne, et nul ne lui résiste. Mais cette Mme Morisset, qu'on nous a présentée comme une femme terrible, cède immédiatement devant la volonté formelle de son fils.

Au second acte, nous retrouvons Catherine dans le milieu Morisset. Le milieu Morisset, ce sont les commerçants de la rue du Sentier, petits bourgeois ridicules, sots, bornés et envieux. Ces peintures de milieux, au théâtre, sont trop souvent un peu courtes et conventionnelles. Rappelez-vous le monde de province qui était représenté dans *le Détour*. Aucun de ces traits, de ces détails, qui révèlent une certaine profondeur d'observation, et d'observation nouvelle. C'est la province, c'est

le quartier tels qu'on les peut imaginer de l'intérieur d'un théâtre, c'est-à-dire d'un monument qui n'a pas de fenêtres. Il y a ainsi une vérité de théâtre, admise d'avance, d'un succès infaillible : la province est hypocrite et méchante, comme les quartiers commerçants sont fermés au reste de l'univers. Je ne sais plus dans laquelle de ses comédies, *Flipotte* peut-être, M. Jules Lemaître nous montrait une collection de bourgeois émancipés et dévoyés, piaffant et caracolant et livrés aux plus étranges fantaisies : seul, un couple errait, grave, mélancolique, sentencieux et scandalisé parmi tous ces fous, c'était un ménage de sociétaires de la Comédie-Française. Le contraste était d'une charmante ironie. Il soulignait sans appuyer, en s'amusant, cette confusion toute moderne, cette aimable anarchie qui nous gagnait et qui semble un peu enrayée : chacun affichait des opinions directement opposées à sa situation, à ses intérêts, à ses goûts, à son fond intime, chacun s'affranchissait de toute règle et de toute gêne, et, par un juste retour, le sens de l'ordre était protégé par ceux-là mêmes que leur genre d'existence eût semblé autoriser à quelque désordre. A ces traits-là se reconnaît une bonne comédie. La jeune Mme Morisset, vous le devinez, étouffe dans cette atmosphère d'ennui. Aplatie, écrasée par sa belle-mère, elle est à bout de patience et prête à se révolter. Les maladresses de son mari qui l'aime, mais qui est dominé par l'autorité de la patronne du *Mûrier d'argent*, achèvent de l'exaspérer. Et le peintre Valroy, qui déjà la guettait avant le mariage, comprend que son heure est venue.

Il invite la jeune femme à visiter son atelier, il

sait qu'elle viendra, il l'attend, et la voici. Certes, elle résiste, car elle aimait son mari, elle l'aime peut-être encore. Mais enfin elle est venue, elle a soif d'une autre existence. Ici se place l'incident qui a décidé du succès de la pièce. Une lettre anonyme, apportée par un chasseur de cercle, prévient Valroy que Mme Morisset mère et Julien sont informées de la présence de Catherine dans son atelier et vont venir l'y surprendre ; il n'a que le temps de faire évader la jeune femme. En effet, Catherine partie, la belle-mère et le mari se font annoncer. Ils doivent constater l'absence de celle qu'ils poursuivaient, et Mme Morisset enrage de cette déconvenue. A leur tour ils s'en vont, mais Julien revient seul. Cet avertissement que Valroy a reçu, c'est lui qui le lui a adressé. Il n'a pas voulu livrer à sa mère l'honneur de sa femme. Valroy, touché de cette preuve d'amour, se retire de la lutte et pousse son ancien ami à se réconcilier avec Catherine qui n'a pas cessé de l'aimer. Vous devinez le dénouement. Cette situation ingénieuse a été fort applaudie. Je lui aurais préféré, malgré l'intérêt de nouveauté qu'elle présente, une étude plus approfondie des caractères. De Mme Morisset mère, on voit bien ce qu'un Balzac, un Augier, un Daudet auraient pu faire, tandis qu'elle nous apparaît plus mesquine que redoutable. Quant au conflit des philistins et des artistes, il semble un peu suranné : aujourd'hui les mondes sont plus mêlés et tant d'artistes sont de bons commerçants ou raflent en un jour, par quelque beau mariage, toutes les économies bourgeoises. « Le jour du mariage, dit un fiancé pratique dans un roman contemporain, c'est encore le seul

où l'on puisse gagner d'un coup beaucoup d'argent. »

***

17 *avril.* — Le théâtre des Champs-Élysées se trouve à l'avenue Montaigne. Il est, extérieurement, d'un art très munichois. On entre : l'escalier et les corridors semblent vous introduire dans un sanatorium ou une clinique. Mais la salle, avec ses tons rouge et gris-violet, est agréable au regard. Le rideau de M. Roussel, bien qu'on ne s'explique pas très nettement son sujet, est d'un coloris délicat. Et si, par malechance, la pièce ne faisait pas recette, on pourrait remplir la salle rien qu'avec les valets de pied qui s'ennuient dans les couloirs.

Il serait cruel d'insister sur *l'Exilée* de M. Henry Kistemaeckers. *L'Exilée* se passe dans le plus grand monde des Carpathes, à la cour de Theissenland, royaume imaginaire comparable à celui d'Alfanie que M. Jules Lemaître avait créé pour *les Rois.* Mais où sont le tact, l'émotion, l'art et la politique des *Rois?* Vous raconterai-je comment un jeune précepteur français, Henry Virey, est venu apporter un peu d'air nouveau dans cette cour retardataire? La princesse Gina a goûté ses idées et puis sa personne. Mais une jeune fille française, Jacqueline de Téroines, sera préférée par son compatriote. Complications extrêmes : une révolution éclate, révolution dont Virey aura été le petit Jean-Jacques, la princesse Gina devient aveugle, elle guérit, elle simule encore la cécité pour surprendre les amours de Virey et de Jacque-

line, elle tombe dans le désespoir, elle pardonne, elle se consolera en régnant, comme Titus lui-même après l'embarquement de Bérénice. Cela est un peu plus lent et un peu mieux expliqué dans la pièce, dont le ton romanesque est un peu déconcertant. La petite cour de *M. et Mme Moloch*, où évolue pareillement un jeune précepteur français trop séduisant, était plus curieuse et donnait au moins l'impression d'une observation plus précise.

***

24 *avril.* — *Le Secret.* — J'écrivais l'an dernier à cette place : « *L'Assaut*, qui a été fort applaudi au Gymnase, implique chez M. Henry Bernstein la découverte de ces conflits moraux, éternels sujets de l'ancienne tragédie. Jusqu'ici, ses personnages rudimentaires se débattaient dans un fait divers qui leur fournissait l'occasion de montrer à nu la violence de leurs instincts et de leurs appétits. Sous les apparences civilisées reparaissait le fond de sauvagerie et de brutalité. Le protagoniste de *l'Assaut* n'est pas d'une nature très différente. Mais par deux fois la vie le redresse, la vie où il rencontre la pitié et l'amour. Il y a là le débat très pathétique d'une conscience en formation. Seulement, si M. Henry Bernstein n'a rien perdu de son habileté professionnelle, il n'a pas pu, d'emblée, parvenir à une analyse suffisante de ce monde moral que ses précédents ouvrages dédaignaient. Il sera curieux de suivre son évolution dans ce sens, si elle doit s'accentuer. »

Cette évolution s'accentue, et d'une façon assez

heureuse, dans *le Secret.* J'ai trop souvent combattu l'art étroit de M. Bernstein — et je ne sais si quelque critique dramatique se montra plus sévère à son endroit — pour lui ménager aujourd'hui l'éloge. *Le Secret,* si la pièce est très adroitement conduite, ne repose que sur des données psychologiques et ne rebondit de scène en scène que par le jeu normal des caractères. Il y a, toutefois, dans le caractère du principal personnage, Gabrielle Jeannelot, un peu de flottement qui, à mon sens, aurait pu être évité, car il provoque deux objections qui ne sont pas insolubles. Le sujet est aussi trop singulier pour ne pas limiter la portée de l'œuvre : il est dangereux pour un écrivain de se mesurer avec un sujet trop vaste ou hors de proportion avec son mérite, mais il est tout aussi dangereux de se fier à soi du pouvoir d'animer une matière ingrate ou médiocre. L'importance de l'objet est un principe d'art que Gœthe a souvent formulé. Enfin, on peut regretter que l'expression, chez M. Bernstein, soit le plus souvent terne ou vulgaire : à la scène, cela ne paraît pas trop, à cause du mouvement qu'il sait donner à merveille, mais je crains qu'à la lecture il en soit autrement. Tout de même, les déclamations creuses de M. Bataille ne sont-elles pas plus redoutables ?

Le ménage Jeannelot est le plus uni du monde. Ils sont mariés depuis douze ans, et pas un nuage n'a obscurci leur bonheur. Ils sont riches, ils sont gais, ils n'ont point de souci. Dès la première scène, on voit pourtant combien ils sont différents : lui (Garry) tout simple, tout droit, très franc, sans ambition, sans complication, on le connaît tout de

suite, et l'on devine à quel point il doit être commode à vivre ; elle (Simone), évidemment plus intelligente, plus fine, plus inquiète aussi, aux aguets, en un mot, compliquée. Oui, *compliquée;* là est, je crois, la clé de son caractère. Il y a des gens sur qui l'on est immédiatement fixé ; et il y en a qui vous déroutent, avec qui vous n'êtes pas en sécurité. Mais Constant Jeannelot a confiance dans sa femme, il est sûr d'être aimé d'elle exclusivement, en quoi il a raison ; c'est pourquoi il ne réfléchit pas davantage. Henriette Hozleur (Lély) aussi a confiance dans son amie Gabrielle. Gabrielle est une femme supérieure : on la consulte, elle domine bien vite son entourage. Henriette vient la charger d'une mission délicate. Elle est veuve, et elle est aimée d'un jeune homme, Denis Le Guenn, qui lui plaît infiniment. Denis Le Guenn a voulu voir Mme Jeannelot et, sans doute, c'est pour la prier de servir d'intermédiaire : qu'elle engage le cœur de son amie, mais qu'elle ne l'engage pas trop vite et lui laisse le soin de se donner tout entier, ce qui est déjà fait. Henriette, avec cette sensibilité si pudique, si vite effarouchée, n'a pas un passé intact. Malheureuse dans son premier mariage, elle a, depuis son veuvage, été la maîtresse de Charlie Ponta Tulli qu'elle croyait épouser et qui l'a indignement abandonnée. Ses expériences amoureuses l'ont tout endolorie : elle tremble d'aimer de nouveau et pressent qu'avec Denis Le Guenn ce serait enfin la paix des sûres tendresses. Gabrielle accepte de jouer ce rôle : elle connaît la blessure de son amie, elle a été le témoin, la confidente, presque la complice de sa passion, elle peut ainsi mesurer l'importance de cette nouvelle

épreuve qui ne peut être que la dernière. Et voici Le Guenn. Quelle maladresse montre aussitôt Gabrielle ! Elle brusque la demande, elle piétine, elle saccage les aveux des deux amoureux en les promettant brutalement l'un à l'autre. Et Le Guenn n'a pas encore eu le temps de parler. Le Guenn (Boucher), timide, trop timide (l'interprète, généralement mieux inspiré, a trop forcé le rôle et l'a conduit jusqu'au comique et au ridicule), finit par se dévoiler : il n'avait pas imaginé d'épouser une veuve, il a peur du passé d'Henriette. Constant Jeannelot a eu beau s'en porter garant, il se sait trop jaloux et redoute l'avenir. Il voudrait être rassuré. Et Gabrielle le rassure, mais comment ! Sans doute, si elle savait Henriette coupable de quelque aventure, elle mentirait pour défendre son amie. Alors? seulement, est-ce qu'elle affirmerait sur ce ton son innocence? Évidemment. Le Guenn est rassuré, et reviendra tout à l'heure. Gabrielle, aussitôt, va chercher Henriette qui attendait, anxieuse, la fin de cette conversation. — Il faut, lui dit-elle, que tu dises tout à Le Guenn. Henriette résiste, mais subit la domination de son amie. Elle pressent que son aveu brisera son bonheur, et pourtant elle accepte, vaincue, cet arrêt qu'on lui dicte. Le Guenn paraît. Le Guenn est si troublé, si ému, si confiant, qu'elle n'ose pas, et ils se jurent un amour éternel. Quand ils sont partis, Gabrielle confie à Constant le passé d'Henriette.

Tout ce premier acte est excellent. Par petits traits successifs le caractère de Gabrielle se dessine et se dessine pour nous qui ne cessons pas de l'observer et qui la voyons aux prises avec diffé-

rents partenaires, tandis que nous comprenons très bien que ni son mari, ni son amie ne la devinent. Qu'elle excite son mari à plaider contre une sœur, c'est qu'elle prend trop à cœur la cause de son mari. Qu'elle brusque l'aveu de Le Guenn, c'est simplicité d'une femme mariée depuis longtemps qui juge qu'on peut s'aimer sans tant de façons. Qu'elle engage Henriette à parler, c'est peut-être par goût de franchise naturelle ou pour supprimer les dangers possibles du silence. Il y a des raisons dans tout ce qu'elle fait. Il faut réunir ses paroles en faisceau pour en apercevoir la perfidie. Et quand nous avons reconnu cette perfidie, voici que nous en voulons rechercher la cause, comme si elle ne pourrait être innée. On a soutenu que la jeune femme ne se dévoilait qu'au dernier acte, par son aveu. Cela rentrerait alors dans les trucs dramatiques destinés à soutenir l'intérêt (1),

(1) M. Albert Guinon, dans *les Pensées* si curieuses et profondes qu'il donne de temps à autre au supplément littéraire du *Figaro* sur la vie et sur le théâtre, condamne ce procédé (*Figaro* du 30 mai 1912) en ces termes : « Une pièce où la nature du personnage principal demeure un mystère jusque dans la dernière partie, — alors que, jusque-là, les différentes actions par lesquelles il se manifeste pourraient être attribuées à de tout autres causes, — une telle pièce peut être un drame très bien corsé ou une comédie très intéressante ; mais elle n'est, en aucune façon, une comédie ou un drame de caractère. La pièce de caractère, en effet, ne prend pas cette qualité d'une manière rétrospective, et la nature du personnage principal y est l'enjeu du sujet. Elle consiste donc, par essence, dans le développement d'un caractère donné, et non pas dans le développement d'une combinaison dramatique dont la nature du personnage vient simplement fournir, après coup, une des explications possibles. Car, comment le public pourrait-il suivre et juger l'analyse d'un caractère, tant qu'il ignore quel caractère l'auteur a prétendu lui présenter?... En somme, dans la pièce de caractère, l'auteur — et c'est précisément la hauteur de son art — fait du spectateur un partenaire qui, dès le début, a

mais j'estime qu'il n'en est rien. Gabrielle se révèle peu à peu jusqu'à ce qu'elle se livre ; nous la connaissons bien avant qu'elle se soit livrée.

Le second acte nous conduit dans une villa aux environs de Deauville. Une tante de Gabrielle, la comtesse de Savageat, y reçoit le ménage de sa nièce, les Le Guenn et... Ponta Tulli. Quelle idée d'inviter celui-ci ! C'est un beau garçon, joyeux, un peu cynique et que Le Guenn a pris en amitié. Henriette, depuis son arrivée, vit dans la terreur. Elle était si heureuse avec son petit mari que le voisinage de son ancien amant rend grotesque. Pourvu qu'il continue d'ignorer ce passé qui ressuscite? Elle supplie son amie Gabrielle de renvoyer Ponta Tulli. Gabrielle le promet ; elle dit à Ponta Tulli : — Allez-vous-en, — mais en même temps elle l'informe du trouble où sa présence met Henriette, de sorte qu'elle l'encourage à rester. Ponta veut une explication avec Henriette. Gabrielle a pris soin d'éloigner le mari. Elle essaie d'assister à cette explication, mais on l'écarte. Et Henriette apprend avec stupéfaction que Ponta ne l'a pas épousée, parce que Gabrielle, de la part de son amie, lui a enjoint de partir. Gabrielle a machiné leur rupture. Et voici que nous apprenons que c'est Gabrielle qui a prié sa tante, de la part d'Henriette, d'inviter Ponta. Elle a été le mauvais génie de son amie. Cependant Le Guenn, rentrant à l'improviste, surprend le dialogue de sa femme et de Ponta. Lui, si confiant, devient fou de rage. Il rejette sa femme ignominieusement et veut se

le droit de contrôle, et non pas une demi-dupe qui est forcée d'attendre onze heures du soir pour savoir à quoi l'on a joué. »

ruer sur Ponta. Henriette, demeurée seule avec Gabrielle, repousse avec horreur celle-ci, qui la supplie d'être généreuse en ne révélant rien à Constant, et Henriette, malgré son dégoût, s'y engage.

Le rideau se relève sur Gabrielle effondrée, telle que nous l'avions laissée à la fin du second acte. Constant, qui a réussi à séparer Le Guenn et Ponta, a obtenu de celui-ci, pour sauvegarder l'honneur d'Henriette, qu'il partirait immédiatement sans demander ni accorder aucune réparation. Mais pourquoi Gabrielle est-elle dans cet état lamentable? Et la malheureuse, vaincue, lui raconte, à lui, toute la série de ses abominables manœuvres. Elle fait le mal pour l'amour du mal. Un instinct de destruction la prend comme un vertige. Elle est heureuse et ne peut supporter que les autres le soient, ou plutôt qu'ils ne le soient pas par elle. Car, dans son cas, il y a encore de l'orgueil et surtout de l'esprit de domination. Il lui faut des cœurs sous sa dépendance ; s'ils s'affranchissent, elle les brise. Elle s'accuse, elle se maudit sans rien dissimuler de ses pires fautes. Elle se confesse à son mari comme à un prêtre. Et cette révélation bouleverse — on le comprend — cet homme si droit, si confiant, si simple. Il en est anéanti. Ainsi l'on vit à côté l'un de l'autre, on s'aime, et l'on ne se connaît pas. Et il se trouve que depuis des années on a son sort lié à une criminelle, on est associé à toutes ses basses perfidies. Il a honte de lui-même et d'elle. « Quelle solitude que ces corps humains ! » disait Maupassant. Leur amour fut surtout physique et leurs cœurs ne se sont pas pénétrés. Du moins Constant Jeannelot

veut réparer, dans la mesure où il est réparable, le mal qu'a fait sa femme. Il dit toute la vérité à Le Guenn, il le supplie de pardonner à Henriette, comme il pardonnera, lui, à Gabrielle. — Elle n'a pas péché contre vous, contre son amour, objecte Le Guenn. — Mais on peut, sans trahison, avilir son amour. C'est le crime de Gabrielle. Cependant, comme il la retrouvera humiliée et désespérée, Constant la relèvera ; il l'aidera à vivre, à changer.

La première objection qui s'impose est celle-ci : Gabrielle est une femme de trente ans au moins, comment se fait-il, si elle est une méchante invétérée, que personne ne s'en soit aperçu ? En effet, quand Tartuffe s'introduit chez Orgon, on ne le connaît pas, ou plutôt on ne le connaît que par les patenôtres qu'on lui a entendu réciter à grand fracas, et d'ailleurs Tartuffe est un hypocrite par définition, tandis que Gabrielle n'est pas une hypocrite. J'estime qu'il suffirait de supprimer deux ou trois répliques pour que l'objection fût résolue. Il est dit quelque part que Gabrielle a connu son mari, toute petite, et je crois me rappeler, sans le pouvoir affirmer, qu'Henriette est pour elle une amie d'enfance. Dans l'enfance on l'aurait démasquée : les enfants sont de terribles petits psychologues. Les petites camarades auraient parfaitement découvert ses manèges. Mais, jeune fille, elle rencontre Constant dans le monde. Elle l'aime, elle est heureuse. Absorbée par son bonheur, elle comprime momentanément ses mauvais instincts. Elle fait alors la connaissance d'Henriette qui se lie avec elle. Constant, Henriette sont des natures très simples, de peu de défense. Ils sont disposés à accepter une fois pour toutes les

situations et les gens. Dans le monde des désœuvrés où il semble qu'on dispose du temps pour se cultiver et pour s'étudier, on remplace les occupations définies par des occupations factices qui laissent peu de loisir et qui détournent de la réflexion. Il n'y faut guère chercher de belles passions, ni des connaisseurs d'âmes. Presque toujours on y est surpris de la banalité des paroles et des sentiments et des étroites limites de la conversation et de l'observation. Puis, Gabrielle n'est pas à proprement parler une méchante. Elle n'est pas incapable de bons mouvements, de bonnes actions, dont elle tirera d'ailleurs quelque vanité. Son cas est beaucoup plus complexe. Elle est combinée, elle est compliquée, elle veut dominer, elle fait le mal parce qu'elle voudrait accaparer tout le bien et être seule à le répandre. Il y a chez elle de l'Hedda Gabler et aussi de l'héroïne de *Rosmersholm*. Plus intelligente que son mari, sans enfant, elle n'a pas pu, chez elle, n'être occupée que de son amour. Cet amour auquel elle est fidèle est trop clair, trop limpide, trop uniforme. Alors elle s'est occupée ailleurs. Elle est heureuse, mais son bonheur ne correspond pas à ses facultés, et c'est pourquoi elle empêche les autres d'être heureux. C'est encore une manière d'égoïsme. Il y a, je l'ai dit, un peu de flottement dans le caractère de Gabrielle : cependant on n'y surprend rien de contradictoire.

Seconde objection : pourquoi son évolution soudaine, son aveu? Peut-être aurait-il fallu laisser, à la fin du second acte, Henriette menaçante. C'était amoindrir Gabrielle, mais ce n'était pas lui faire injure, telle qu'elle nous est présentée, de

lui prêter un mobile d'intérêt. On peut encore invoquer l'état de ses nerfs, mais c'est alors diminuer la valeur psychologique de la pièce. Son aveu aurait eu besoin d'être mieux élucidé. Il est très clair qu'à certaines heures de crise, cependant, la vérité s'impose et crie en nous. D'ailleurs elle est à bout de forces, elle se sent traquée. Et ce qu'il y a d'assez émouvant dans cette œuvre un peu artificielle, c'est la conclusion qui s'en dégage : l'amour ne s'accommode pas d'une certaine bassesse d'âme, il exige la culture d'une sorte de noblesse intérieure ; des amants ne peuvent pas, sans avilir leur amour, se permettre certaines vilenies, et il n'y a pas, dans l'amour, que les fautes qui se commettent contre l'amour même, il y a toutes celles qui provoquent une déchéance morale. Gabrielle n'a cru atteindre que son amie, et les flèches qu'elle a lancées sont revenues lui percer le cœur.

MAI 1913

Mounet-Sully dans *Œdipe-Roi* et Chaliapine dans *Boris Godounow*. — Comédie-Française : *Riquet à la Houppe*, comédie féerique en quatre actes, en vers, de Théodore DE BANVILLE ; *Venise*, comédie en un acte de MM. R. DE FLERS et G.-A. DE CAILLAVET ; *Vouloir*, pièce en trois actes de M. Gustave GUICHES. — Champs-Élysées : *Le Trouble-fête*, comédie en trois actes et un épilogue de M. Edmond FLEG ; *La Gloire ambulancière*, comédie en un acte de M. Tristan BERNARD. — *La Douce France.*

I

Les amateurs de musique peuvent sans cesse comparer l'art ancien à l'art nouveau, car les programmes de concerts font la plus large part au passé. Il est nécessaire, au théâtre, de réentendre les chefs-d'œuvre classiques de temps à autre si l'on veut raffermir son goût.

Le rôle d'Œdipe-Roi demeurera l'une des gloires de Mounet-Sully. Tandis qu'il a renoncé à jouer Hippolyte et qu'il joue rarement Polyeucte, l'âge ne s'opposera point à ce qu'il continue de jouer Œdipe, où nul ne le peut remplacer. Il semble même qu'avec les années il donne au roi vaincu plus de grandeur et une douleur plus profonde. Agrippa d'Aubigné vieillissant disait : *Une rose d'automne est, plus qu'une autre, exquise.* Heureux

l'acteur ou l'orateur qui, jusque dans l'arrière-saison, garde le pouvoir de soulever les hommes, et même exerce ce pouvoir avec plus d'autorité, de justice et de majesté !

Tout n'est pas égal, tout n'est pas équilibré dans le génie de Mounet. Il n'a pu conquérir des territoires nouveaux. Les rôles où il excelle sont ceux-là mêmes où il excella. Il ne déploie ses véritables moyens que s'il interprète des héros simples, passionnés ou illuminés, qui suivent une voie droite ou sur qui s'acharnent les dieux. Dès qu'il a voulu aborder des personnages plus complexes, il n'a pu réussir qu'imparfaitement. La folie de Hamlet l'emporte et la lutte tragique du pauvre prince contre sa vengeance disparaît : où est-il celui que sa conscience (et non pas son inconscience) condamne à la lâcheté? Dans Joad, si l'acteur donne une puissance magnifique aux accents du prophète : *Cieux, écoutez ma voix, terre, prête l'oreille...* toute la partie politique de l'œuvre lui échappe. On ne comprend plus cette dure raison du grand prêtre qui prépare le coup d'État nécessaire et creuse l'abîme où tombera Athalie. Le caractère de Joad est double : il annonce le règne de Dieu par une illumination intérieure, mais en même temps il se sert des hommes et les manie comme un grand ministre ; il revêt un pouvoir sacré, mais il sait comment on s'empare du pouvoir temporel. Cette dualité n'est pas rendue par le jeu de Mounet-Sully. Il reprend sa supériorité quand il représente un être droit, fier et fort, sans nuances, tout d'une pièce, d'un seul élan. Il le dessine alors d'un trait, comme ces arbres des forêts qui partent d'un seul jet et n'étendent pas leurs branches

dans toutes les directions. Après l'avoir vu dans *Phèdre*, j'écrivais, il y a quelques années : « Quelle dignité et quelle noblesse dans l'aveu d'Hippolyte à la jeune Aricie ! On n'a pas exprimé avec plus de force ces élans de générosité qui, dans le commencement d'un jeune amour, l'emportent sur le désir et feraient prendre *une caresse pour un transport de l'âme*. Mounet-Sully a été l'étonnant interprète de cette sorte d'amour. Il ressemblait, dans ses poses, à cet Apollon prêt à la course dont la statue fait pendant à celle de Diane, parce qu'il semble, comme la déesse, dédaigneux des petites contingences, accoutumé à la liberté des bois. Ses soupirs étaient une faveur, la qualité de son amour était comme une révélation de chasteté. Mieux encore, peut-être, le grand artiste a exprimé le respect d'Hippolyte pour son père, ce respect qui lui clôt la bouche et l'empêche de se défendre, et l'oblige à porter le poids de l'infâme accusation. Son départ sous la malédiction de Thésée, ses hésitations, cet émoi de tout l'être devant l'injustice, cette main qui se lève, et qui se ferme pour ne laisser qu'un doigt tendu sur les lèvres, tout cet ensemble de gestes fut d'un art si parfait que la salle fut littéralement secouée d'admiration. Un héros était descendu sur la scène... »

Il n'était pas moins beau dans *Polyeucte* où il paraissait guidé par sa foi, tels les mages suivant l'étoile, et comme étranger aux choses du monde, comme au-dessus des choses du monde. Saint-Simon, pour peindre la démarche de je ne sais plus quelle princesse, la comparait à une déesse sur les nuées. Polyeucte, auprès de Pauline, de Sévère, de tous les autres personnages de la tra-

gédie, ne semblait pas à leur plan : lui aussi, il marchait sur les nuées, en plein ciel.

Cependant je préfère encore Mounet dans Œdipe. Là tous ses dons le servent. Sa taille athlétique, sa noblesse d'attitude, son air de commandement font de lui le chef naturel de la foule thébaine qui, du roi, attend le salut. Son rôle ne lui impose aucune expression de sentiments complexes. Il est l'homme marqué par le destin qui marche au-devant du malheur avec un courage téméraire, avec la confiance dans sa force et dans sa droiture, et peu à peu avec une terreur superstitieuse. Il invective contre le devin Tirésias, il veut tuer Créon qui doute de lui, il injurie le messager de Corinthe, il frappe le compagnon de Laïus. Toutes ses offensives sont des défaites. Dans son ingénuité il refuse d'accuser les coups. Parce qu'il a déchiffré, jadis, l'énigme du sphinx, il se croit malin. C'est l'erreur du mathématicien qui ne comprend plus rien aux affaires humaines dont la logique est toute différente. Et peu à peu il vacille sous la tempête, et il tombe comme un arbre foudroyé. « Race des mortels, dit le chœur, combien, à mes yeux, votre existence est voisine du néant ! Quel homme, en effet, a jamais connu d'autre bonheur que celui qui consiste à se croire heureux : illusion bientôt évanouie ! Instruit par ton exemple et par ta destinée, ô malheureux Œdipe, je ne crois plus au bonheur des mortels. » Cette tragédie, où l'on sent continuellement la présence des dieux invisibles qui s'acharnent sur une race maudite, est le triomphe de la ligne droite. Pas une scène, pas un mot qui soit une digression, un arrêt, un repos. C'est la chasse violente et rapide, la chasse à

l'homme. Et la beauté de cet art est si directe, si claire, qu'elle évoque la pureté d'un temple grec sous un ciel d'orage, sous un ciel de feu.

Certes, je ne comparerai point *Boris Godounow*, l'opéra désordonné et poignant de Pouchkine et Moussorgsky, au chef-d'œuvre de Sophocle, mais je comparerai Chaliapine à Mounet-Sully. Cependant *Boris* est sorti de la littérature populaire, exprime l'âme russe, comme *Œdipe-Roi* est venu du fond même de la race grecque. Boris a déjà la complexité d'un personnage de Dostoïewsky ou de Tolstoï : il ressemble aux héros de *Crime et Châtiment* et de *la Puissance des Ténèbres.* Incertain dans le bien et dans le mal, il offre déjà le spectacle de ces barbares neurasthéniques, en lutte avec eux-mêmes bien plutôt qu'avec les forces extérieures, qui sont chers aux écrivains slaves. Il n'a rien de la décision latine. Ambitieux, il a tué un enfant pour s'emparer du pouvoir. Et quand les fatales Erynnies le viendront poursuivre comme Oreste, il sera incomplet dans le repentir comme il l'a été dans le crime. Il ne sait vouloir jusqu'au bout ni la couronne ni l'abdication. En proie à des hallucinations, il ne fait rien pour se ressaisir. Et s'il succombe au remords, il entend que son fils en profite et garde le royaume. C'est bien là l'éternel type de la littérature russe qui ne résiste jamais à ses instincts, mais tout à coup se prosterne et entreprend une confession publique, après quoi il recommencera. Il a besoin de mêler Dieu à ses colères et à ses débauches. Cette puissance qu'il appelle à grands cris, l'absout, le grandit, l'encourage. Témoignage d'une race à la fois sauvage et déjà trop civilisée, toujours hésitante et par avance

fatiguée, qui croit trouver ses directions dans l'étalage de sa pitié et de sa faiblesse. Race qui n'a eu qu'un homme d'État, Pierre le Grand, et qui, avec les plus merveilleux moyens d'action, ne paraît pas apte — malheureusement pour ses alliés — à jouer un rôle politique en rapport avec sa puissance naturelle.

Chaliapine est un géant formidable. Les autres interprètes de *Boris* ne lui vont pas à l'épaule. Mais il n'a pas dans la force l'aisance de notre Mounet, pas plus que la suprême dignité de ses gestes et de ses attitudes. Il paraît presque gêné d'être si grand. Sa taille démesurée lui donne la tristesse de la solitude. En revanche, son masque malléable est merveilleusement prompt à traduire les expressions d'un être tortueux, ondoyant, versatile. On peut suivre sur son visage toute la gamme des sentiments. La terreur, le remords, l'inquiétude lui sont plus familiers que l'autorité et l'énergie, de sorte qu'il a toujours l'air d'un Goliath destiné à la défaite, d'un colosse malade aux nerfs de femme. Mais que dirai-je de sa voix? Elle donne tout d'abord l'illusion d'un volume prodigieux, et, malgré sa plénitude et son étendue, on cesse bientôt de prendre garde à cette ampleur, car elle est surtout pathétique. Il n'en est pas de plus pathétique. On la sent comme une étreinte à la gorge, elle gêne la respiration, elle provoque les larmes, elle agit physiquement sur tout le système nerveux. Elle sonne comme une cloche pendant l'orage, comme un glas qui annonce le malheur. Elle porte en elle la douleur, l'amertume, le désenchantement, la lassitude de vivre. Instinctivement, en l'écoutant, je me rappelais

ces deux vers d'*Oceano nox* sur le chant des vagues qui ont roulé tant de cadavres :

Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous.

Ainsi la voix de Chaliapine déferlait vers les spectateurs comme la plainte de la mer qui a recouvert tant de naufrages.

Boris, couronné, songe à son crime et, dans le triomphe, il garde un air angoissé. Boris, entouré de ses enfants, revoit le petit être qu'il a étranglé pour lui prendre la couronne et qui dans sa main mourante tenait encore un jouet. Boris, quand l'émeute gronde et quand le faux Dimitri le menace jusque dans son palais, ne sait ni renoncer ni lutter : son esprit s'égare, il entre dans les ténèbres de la folie avant de pénétrer dans celles de la mort. Cette gradation du remords dans une âme, Chaliapine la réalise à la perfection. De l'inquiétude aux hallucinations, à la démence, à l'expiation finale, il gravit ce calvaire avec une virtuosité étonnante. Et pourtant les quelques minutes qui m'ont paru dépasser tout le reste du rôle en beauté de composition, ce ne fut pas pendant une de ces grandes scènes agitées. Boris est seul avec son fils ; il veut l'encourager au travail, lui montrer ses devoirs de roi. Et peu à peu, le souvenir du passé l'obsédant à nouveau, il se trouve indigne de cet enseignement. Le sentiment de la déchéance paternelle, Chaliapine l'exprima avec des accents d'une douleur si profonde que je les préfère à toute la gymnastique de Boris poursuivi par ses visions.

La musique de Moussorgsky est pour ainsi dire

collée aux paroles : elle suit les mouvements de l'âme comme des vêtements légers se plaquent au corps dans la course. De sorte que le jeu de Chaliapine et sa voix sont si étroitement unis qu'on ne parvient pas à les séparer. On imagine aisément comment il interpréterait un drame de Shakespeare, car il n'y a pas de rupture essentielle entre l'art d'un Shakespeare et celui de ces génies du Nord, les Pouchkine, les Dostoïewsky, les Tolstoï, seulement un peu plus déséquilibrés. Tandis que ce géant, dans sa force atteinte et son prodigieux talent trouble et maladif, nous paraît incapable d'entrer dans la composition solide et musclée qu'exige l'interprétation d'un Œdipe-Roi, d'un Polyeucte ou d'un Hippolyte, comme notre Mounet-Sully a échoué à demi dans *Hamlet*, *prince de Danemark*, parce qu'il était par nature étranger à cette folie combinée, à cette conscience amoindrissante. Il est curieux de retrouver les traits de la race dans l'interprétation même des personnages tragiques. Non point que la race latine n'ait pas analysé et fouillé les caractères les plus complexes. Mais leur complexité est tout autre : elle est faite de nuances, d'oppositions psychologiques, elle reflète le passage des sentiments contradictoires sur une âme comme un vol de nuages sur l'eau limpide, tandis que les protagonistes des littératures du Nord semblent toujours traîner dans leurs complications intérieures des tares physiologiques et des défaillances nerveuses.

II

Les poètes, jadis, s'appelaient des jongleurs. Ou plutôt les jongleurs étaient les interprètes des poètes et, sur les thèmes que ceux-ci leur fournissaient, ils brodaient des variations. Ils s'en allaient de château en château, avec leurs chansons et leurs cantilènes, et s'ils plaisaient, on les invitait. Ils n'avaient que le souci de plaire, et la vie matérielle, qui est le lot du commun, leur échappait comme l'eau coule entre les doigts écartés (1).

Théodore de Banville était resté pareil aux jongleurs d'autrefois. Il ne se soucia de rien que de bien assembler ses rimes et de jouer avec elles comme avec les boules qui s'entre-croisent. Les mots, les mots jolis, polis, sonores, lui suffisaient : il en tirait de si savantes musiques. A quoi bon connaître les hommes, à quoi bon se tracasser de philosophie ou de psychologie, à quoi bon les idées, quand il y a les formes? Il n'admettait dans l'univers que la beauté. Et grâce à certaine poudre d'or, qu'il répandait à profusion, il voyait de la beauté partout. Le monde ne lui apparaissait qu'en pleine lumière. Il avait véritablement perdu son ombre, et toutes les ombres, et il ne travaillait qu'au soleil. Sans doute avait-il rencontré, tout petit, *la fée au chapeau de clarté*

(1) Voir, sur nos chansons de geste, la théorie formulée par M. Joseph Bédier dans ses admirables *Légendes épiques*. Il rejette victorieusement la théorie allemande de l'art impersonnel.

Qui, jadis, sur ses beaux sommeils d'enfant gâté,
Laissait... de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

Je m'excuse de citer de mémoire ces vers de Stéphane Mallarmé, car il y manque quatre syllabes que je ne retrouve point. Mais des bouquets d'étoiles parfumées, en guise de confetti, voilà qui eût enchanté Banville. Encore savait-il le sens, sinon la valeur des mots, et n'eût-il point goûté chez Mallarmé le charlatanisme de l'obscurité.

Faute de ces ombres qu'il détestait, faute de clair-obscur, rien ne ressort dans son œuvre. Il y a mis trop d'étoiles, trop de pierreries, trop de parfums, trop de fleurs. On est bientôt aveuglé et étouffé. Et quand il a voulu nous faire entendre la plainte harmonieuse, la plainte délicate des *Exilées*, pareille au bruit argentin et monotone du jet d'eau qui retombe sur le bassin, personne n'y a pris garde. Sa plus grande originalité, c'est une sorte de gentillesse et de plaisir ingénu dans la virtuosité. Le cabotinage lui est étranger et il s'amuse le premier, il s'amuserait tout seul de l'éclat de ses mots et de la richesse de ses rimes. Il jongle, il jongle et il lance les boules de plus en plus haut, jusqu'à l'azur.

A la roseraie de Bagatelle, les arceaux des allées sont dessinés par des roses. On n'aperçoit plus les poutres ni les cordons de fer, on ne distingue plus les artifices qui ont servi à l'aménagement des rosiers, les feuillages eux-mêmes disparaissent : car les roses épanouies ont tout recouvert. L'art de Banville me fait penser aux roses de Bagatelle qui dissimulent le travail savant des jardiniers. Mais chaque jour il faut balayer les pétales qui tombent.

De *Riquet à la Houppe*, Banville a tiré une féerie qui déjà présage *Cyrano*. Le conte de Perrault semble cynique et ironique auprès de cette version candide. Les roses ont décidément tout recouvert. Vous vous souvenez qu'un vieux roi miteux, le roi Myrtil, habite un palais en ruines dans un royaume en déconfiture. *Mon parc*, est-il contraint de constater,

Mon parc est infesté par les volubilis ;
On y marche au hasard dans des forêts de lis,
Et mes gazons, jadis corrects, ont l'air d'être aises
Quand cet affreux désordre y fait pousser des fraises.

C'est bien cela : le désordre même chez Banville est bienfaisant. Or, le roi Myrtil a une fille, Rose, belle comme le jour, mais stupide. Elle est stupide dans Perrault ; ici notre poète en a fait une innocente. Elle a été arrêtée en chemin ; à seize ans, elle n'a pas encore l'âge de raison, mais ce qu'elle dit a le charme spontané des réflexions enfantines. Elle ressemble à ces fous de Shakespeare dans *Comme il vous plaira* ou dans *le Soir des rois*, qui prononcent, sans le savoir, des paroles au sens singulier. Or, une fée brillante a promis qu'elle deviendrait intelligente dès qu'elle serait amoureuse. Et parallèlement une autre fée a promis au prince Riquet à la Houppe, lequel est bossu, bancal et horrible à voir, qu'il deviendrait beau dès qu'il serait aimé. L'amour fait des miracles, mais il joue ici la difficulté. Que l'amour rende la jeune fille intelligente, cela n'a rien d'étrange. Il donne à l'univers un charme nouveau, et il invite à se cultiver soi-même comme un jardin merveilleux. Mais qu'il redresse les tailles et les jambes, et fasse

converger les regards des yeux bigles, voilà qui est d'un travail plus ingénieux. Il faut que Rose aime Riquet avant sa transformation : ce serait une preuve de sa bêtise, mais cette bêtise, elle l'a perdue aussitôt que Riquet l'a aimée, c'est-à-dire à la première entrevue. Comment sortirons-nous de là? *Riquet à la Houppe* est le triomphe de la conversation. Le jeune bossu débite à la petite princesse toute sorte de compliments bien tournés. On est moins laid quand on parle bien. Et puis, il la traite non point en fillette insignifiante, comme on avait accoutumé d'en user avec elle, mais en jeune fille, mais en femme. Il l'appelle *chaste fleur*, ce qui est toujours flatteur, et il continue :

Je ne suis qu'une voix amoureuse qui passe,
Une âme prise aux lacs de vos divins appas.
Ne me regardez pas, ne vous retournez pas!
Rêvez. Gardez encor votre paupière close.
O miracle béni des cieux, princesse Rose!
Votre nom avec vous forme un accord parfait,
Et vous êtes pareille à la rose, en effet.
Votre lèvre ingénue avec sa pourpre lisse
A toutes les rougeurs de son tendre calice,
Et votre joue en fleur, blanche et rose à la fois,
Est comme l'églantine adorable des bois.
Je vous aime, ô beauté rougissante, et j'admire
Que la nature, avec ses haleines de myrrhe
Et sa neige et sa flamme et ses rayons jaloux,
Ait pu, d'un même sang, créer la rose et vous.
Et je suis à vos pieds, l'âme pleine de joie.

Cyrano a trop douté de lui-même. S'il avait fait sans intermédiaire sa cour à Roxane, nul doute que celle-ci eût oublié son fâcheux nez. La conquête de Riquet n'a rien d'invraisemblable. Les femmes sont plus que nous sensibles aux tendresses

de l'esprit. Les paroles ont pour elles des charmes physiques. Elles nous laissent nous empêtrer dans l'esthétique et, d'ailleurs, ne peuvent-elles faire tous les frais de la beauté? Rivaliser avec elles, n'est-ce pas imprudent et même un peu injurieux? Mais pourquoi rien n'est-il plus pénible que de rencontrer une jolie fille au bras d'un barbon ou d'un courtaud? *Riquet à la Houppe* est d'un optimisme un peu dégoûtant, mais c'est, comme on dit, du joli ouvrage.

***

Venise, qui accompagne sur l'affiche la féerie de Banville, est une charmante comédie de salon. Trois personnages : le mari, Georges, la femme, Henriette, et, non point l'amant, mais le candidat à la main gauche, Max. Je me souviens d'un conte de *la Vie parisienne* qui mettait en scène cinq honnêtes femmes. Chacune, à tour de rôle, donnait la raison de son honnêteté. Je ne vous les énumererai pas : ce serait assez difficile. La conclusion vous suffira : « De tout ce que nous venons de dire, remarque l'une d'elles, il résulte que nous sommes restées fidèles pour des causes diverses; mais, parmi ces causes, je n'ai pas vu la seule qui importât : la vertu. — Bah ! dit une autre, le compte y est tout de même, et nos maris n'en demandent pas davantage. » Henriette aurait pu prendre part à la conversation. Elle est restée fidèle — jusqu'à ce jour — à cause du cadre. Mais oui : son mari est un collectionneur, il l'a entourée de vieux meubles, dignes, familiaux, tranquilles. Et n'a-

t-elle pas apporté de chez elle son piano de jeune fille ? Elle débite tout cela à son mari, qui l'écoute avec bienveillance et croit à un gentil paradoxe. Avec un air d'ironie on peut livrer ses plus secrètes et ses plus audacieuses pensées : personne ne nous les attribuera. Mais il faut savoir prendre l'air d'ironie. A peine Georges s'est-il éloigné que Max arrive. Max est le flirt préféré d'Henriette. Il est banal et insignifiant : tel quel, il plaît, mais il n'emballe pas. Ou bien ce sont les choses qui veillent sur Henriette. On apporte un tableau que Georges vient d'acheter : cela représente de l'eau qui baigne le bord des maisons. — C'est Venise, déclare Max. — Venise, approuve Henriette, déjà rêveuse. — Et les voilà partis vers la ville romantique, vers la ville d'amour. Le cadre ancien a disparu. C'est maintenant le décor du Grand Canal, palais et gondoles. Grâce au tableau, l'atmosphère indispensable à l'infidélité a été créée. Henriette est sur le point d'être vaincue. Mais le mari rentre. Gênés, les deux complices balbutient : — Nous regardions Venise. — Venise, ça ! dit Georges, c'est Billancourt pendant les inondations. — Le charme est rompu. Du moment que ce n'est pas Venise, Henriette reprend sa raison d'honnête femme, et Max devra chercher bonne fortune ailleurs.

Venise est une étude aimable de la frivolité. Au tour aisé du dialogue, ajoutez le charme de Mlle Leconte. Mlle Leconte rit avec du soleil sur les dents et de la flamme aux yeux, et sa voix est si fraîche et ses petits gestes hésitent avec tant de grâce qu'elle a toujours l'air d'entrer en scène pour la première fois. Son jeu si sûr garde une perpétuelle nouveauté.

III

Vouloir de M. Gustave Guiches entend nous montrer l'importance de la volonté.

« Quand vous guérissez une maladie, dit Pascal Delaunay au docteur Étienne Fériaud, dans *Amoureuse*, Dieu vous en envoie une autre. Il semble qu'il faille toujours, ici-bas, le même nombre de fléaux. Autant garder ceux qu'on connaît. » Chaque époque a ses maladies en effet. Pour la nôtre, c'est tout le cortège des maladies nerveuses, neurasthénie, névrose, hystérie, etc. Il y a quelques années, dans la *Revue des Deux Mondes*, le docteur Grasset, professeur à la Faculté de Montpellier, qui s'est spécialisé dans leur étude, en indiquait le traitement, et, chose singulière, ce traitement, qui est la *psychothérapie*, est un traitement moral. De même, le docteur Dubois, professeur à Berne, intitule le livre qu'il leur a consacré : *les Psychonévroses et leur traitement moral.*

N'y a-t-il pas quelque chose de changé dans la médecine, et l'étude des maladies nerveuses nous conduirait-elle à mieux comprendre l'importance de la volonté, la nécessité de nous faire une personnalité vigoureuse, maîtresse de nos pensées et de nos sentiments, ce qui serait la meilleure manière de commander nos nerfs? La médecine organiciste ne voyait dans toute maladie qu'une lésion des organes. L'école physiologiste disait même avec Lange que « le sentiment n'est qu'une

réaction vasomotrice, ou encore la conscience des phénomènes vasculaires qui s'accomplissent dans le corps et de toutes leurs conséquences ». Conclusion : il fallait soigner le corps, assurer l'intégrité animale. Dans un corps sain, l'équilibre intellectuel devait être assuré.

Or le professeur Dubois, qui, depuis vingt-cinq ans, traite les maladies nerveuses, a constaté par l'expérience que le mal ne rebrousse pas de la vie végétative en souffrance à l'appareil nerveux, mais suit la marche inverse. C'est la fatigue nerveuse qui se traduit par telle maladie de l'estomac, des intestins. Si, par vos remèdes, par votre régime, vous ne soignez que les troubles fonctionnels existants, le malade ne sera pas guéri : il faut, pour le guérir, autre chose qu'une médication spéciale, il faut lui reconstituer son système nerveux déprimé ; alors, tous ces troubles disparaîtront.

Le système nerveux n'est qu'un agent de transmission soumis directement à l'influence de l'âme, de l'imagination, de la volonté. Notre pensée élabore nos actes. « Toute idée acceptée tend à se faire acte », dit Bernheim. Or, déjà saint Thomas, dans sa *Somme*, avait dit : « Toute idée conçue dans l'âme est un ordre auquel obéit l'organisme ; aux conceptions de l'âme répondent, dans le corps humain, non pas seulement des variations de température, mais des modifications qui peuvent aller jusqu'à la santé ou la maladie... » Ainsi une opération mentale peut entraîner un désastre physique. Quand cette opération est purement intellectuelle, il n'y a pas de danger à craindre. La pensée pure n'use pas le corps, sauf des abus extrêmes.

Mais, dès que l'objet de connaissance se fait objet de convoitise, devient un terme d'activité, d'ambition, un but à atteindre, la volonté entre en branle, et aussi les passions, les passions qui de l'encéphale rayonnent au système nerveux. Ce sont les passions, les désirs, les actes provoqués par ces désirs et ces passions, qui usent ce système nerveux. A l'origine de toutes les névroses qui ne sont pas un simple épuisement, se trouvent les excès émotifs : travail intense entrepris dans l'inquiétude, ambition hâtive, retour anxieux sur le passé, constatations mélancoliques du présent, appréhensions en face de l'avenir, scrupules et remords, vocation manquée, sentiment trop aigu de sa responsabilité, passions contrariées, passions multiples, enchevêtrées comme des lianes, passions excitées par une susceptibilité constamment tournée vers elles, échecs vivement ressentis, projets contrecarrés, situations délicates se prolongeant trop longtemps, plongeant l'âme pendant des mois, pendant des années, dans des alternatives dramatiques, autant de causes d'usure, de fatigue du système nerveux, se traduisant par les conséquences les plus singulières, les plus déconcertantes.

Ainsi « il y a des neurasthéniques dans toutse les classes de la société et dans toutes les professions... Tous les excès conduisent à la neurasthénie, y compris l'excès de la misère. Il y a le neurasthénique pâle et le neurasthénique florissant, l'artiste ou le banquier, le fêtard ou le rond-de-cuir, le snob ou le demi-savant, la mondaine et la demi-mondaine... Il y a les surmenés, les éclopés de la course sauvage au morceau de pain, les victimes du salaire trop bas pour les enfants trop

nombreux ; l'institutrice écrasée par le travail et la solitude, oiseau de passage qui n'a pas une branche où se reposer ; la demoiselle de grande famille, à qui la ruine brusque a mis en mains, un beau matin, un pinceau de fleuriste, le clavier de la machine à écrire ou le petit rouleau de professeur de piano... Il y a la troupe pitoyable des trompées et des délaissées... le candidat fonctionnaire qui s'est mis au laminoir des concours, l'homme d'affaires surmené par ses calculs pendant le jour et par ses distractions pendant la nuit ; le mondain qui passe l'hiver en serre chaude, abusant de tous les sports et de tous les flirts, etc. »

L'âme, théâtre de nos phénomènes intérieurs, a donc une action désorganisatrice. C'est elle qui exerce une influence prépondérante sur notre système nerveux. Mais ne peut-elle avoir aussi une influence réparatrice, curative? Oui, répondent le docteur Dubois, le docteur Grasset. Par une culture rationnelle et méthodique de notre être, de tout notre être, nous pouvons retrouver l'état de santé perdu. Dans son article de la *Revue des Deux Mondes*, le docteur Grasset, avec lucidité, en indique les moyens. Il distingue entre le psychisme inférieur et le psychisme supérieur. C'est dans celui-ci que sont renfermées les causes des véritables maladies nerveuses, et c'est pourquoi l'hypnotisme, qui n'a d'action que sur le psychisme inférieur et qui a pour effet de diminuer l'unité morale de la personnalité du sujet, est impuissant à les guérir. Pour soigner et guérir les véritables maladies nerveuses, qui ont leur siège dans le psychisme supérieur, il faut s'adresser à la psychothérapie supérieure, qui a pour but la culture et

le développement, l'accroissement et le perfectionnement de la volonté, de la maîtrise de soi, de l'unité morale, du moi, de la personnalité normale et complète. Et voilà comment la culture de la force morale emporte le salut de notre être physique. Il faut montrer au patient, enseigne Brissaud, par où pèche sa volonté, et réclamer sa collaboration, sans laquelle le médecin ne peut rien.

Il faut, dit le docteur Grasset, dont il importe de populariser cette page, lui donner le désir et l'ambition de guérir et, pour cela, lui montrer le but que la vie a encore pour lui, la mission qu'il a encore à remplir dans ce monde.

Un nerveux qui ne comprend pas la vie, qui n'admet pas que la vie vaille la peine de vivre, qui s'endort le soir sans vouloir penser au lendemain, avec la seule satisfaction d'avoir un jour de moins à vivre... ce nerveux ne guérira jamais.

Le médecin doit réveiller et développer chez son malade les idées de devoir, de sacrifice, de sociabilité... Toutes ces grandes pensées doivent remplacer les idées morbides.

Il faut défendre au malade de se confiner dans la rumination stérile d'un passé sur lequel personne ne peut plus rien. Quelles que soient les injustices, apparentes ou réelles, des diverses destinées, chacun a toujours pour le lendemain de sa vie un rôle, modeste ou élevé, à remplir dans l'intérêt de ses semblables et de l'humanité.

Il faut, en d'autres termes, sortir le malade de lui-même et le tourner de plus en plus vers l'altruisme, en lui montrant que la guérison est là et uniquement là.

L'homme bien portant est un animal altruiste. L'égoïsme et l'égocentrisme sont liés à la maladie ; ce sont des causes et des symptômes de maladie. Tant qu'on reste égoïste, on n'est pas guéri et on ne peut pas guérir.

Donc, développez chez le malade la confiance en soi (qui n'est pas l'égoïsme), démontrez-lui qu'il n'est pas *fini* dans le monde. Aidez-le à préciser ce but, cet idéal qu'il va

poursuivre et prouvez-lui qu'il a la force voulue pour l'atteindre.

Voilà donc l'égoïsme, la *peur de vivre* condamnés par la médecine, et voici démontrée l'importance de notre volonté au point de vue de notre santé, de notre bien-être physique.

Dans une brochure de vulgarisation intitulée *De l'influence de l'esprit sur le corps*, le docteur Dubois développe des conclusions identiques.

Le docteur Dubois est, par profession et par méthode, un réaliste. Il se sert de ces mots : *esprit, corps* comme de termes commodes, mais inséparables. Notre temps de neurasthéniques lui fournit des observations sans nombre et même des portraits. Voulez-vous celui de l'*inquiet?* La Bruyère l'a oublié dans ses *Caractères*. C'est un portrait de femme :

« ... Madame... s'émotionne en pure perte du matin au soir et souvent du soir au matin. Au réveil, c'est dans un état d'agitation anxieuse que débute la journée ; elle se sent déjà écrasée sous le poids de tout ce qu'elle a à faire, de tout ce qu'elle aura à supporter ; elle en souffre par anticipation. Les moindres ennuis, que toute maîtresse de maison supporte, ne sont plus pour elle de simples contrariétés, ce sont des catastrophes, et la matinée déjà en est remplie. A midi l'un des garçons n'est pas encore rentré. Au lieu de supposer qu'il s'est attardé avec ses petits camarades, la mère se met en tête qu'il a été écrasé par un tramway, et la domestique doit courir à sa recherche. Pendant ce temps la soupe ou le rôti sont brûlés. Si le mari, énervé aussi par son métier, rentre au logis

un peu maussade et bougonne — cela arrive, hélas ! — madame prend mal. L'après-midi ce sont de nouvelles émotions, à propos d'une lettre dans laquelle on lit entre les lignes ce qui n'y est pas, à l'occasion d'un télégramme que l'on ouvre en tremblant pour constater après coup qu'il ne contient qu'une nouvelle insignifiante. A la fin de la journée, la malheureuse a supporté vingt malheurs qui n'en sont que pour elle, mais l'émotion s'est produite, elle a ébranlé le système nerveux, malgré la futilité des causes. Le sommeil s'en ressent, il est troublé par des rêves pénibles. La malade se réveille la tête lourde, sensibilisée encore par la fatigue, encore plus incapable de se dominer, et le lendemain l'interminable succession des mouvements émotionnels recommence... »

C'est ainsi qu'on devient neurasthénique. Ces inquiets sont des *virtuoses dans l'art de faire vibrer la lyre des émotions.* Toute une littérature les glorifie aujourd'hui. Jamais en repos, ignorant le calme, ils se précipitent au-devant des sensations. Seulement, il n'y a aucun rapport entre la violence de ces sensations et les causes qui les motivent. Ils surmènent leur sensibilité pour des riens. Ils font d'incroyables dépenses inutiles et sont bientôt fourbus, détraqués, abandonnés sans défense à toutes les fantaisies de leurs nerfs. En revanche, les grands chocs de la vie les trouvent désarmés.

Ces malades, on leur appliquait donc autrefois une thérapeutique purement naturaliste. On considérait l'infirmité de leur intelligence, de leur volonté comme la résultante de tares physiques, de l'hérédité, du tempérament. Et sans doute, par un inéluctable parallélisme, nos lésions cérébrales, pour

employer une forte expression de Mgr d'Hulst, portent la signature terrible de l'animalité. On soignait donc cette animalité, elle seule. C'était le temps où l'on considérait l'intelligence comme une suite de phénomènes, le vice et la vertu comme des produits comparables au sucre et au vitriol. Le corps importait seul ; l'esprit suivait sa direction, participait à sa santé comme à ses déchéances. Mais, poussé plus loin, le positivisme démontra que le jeu des influences, que l'on n'avait guère étudié, pendant toute une période du dernier siècle, que du dehors au dedans, s'exerçait aussi bien du dedans au dehors. Notre vie intérieure pouvait, dans une certaine mesure, corriger, redresser nos organes défaillants : les anciens psychologues l'affirmaient en conseillant une bonne et forte hygiène morale. Et Gœthe n'était-il pas allé jusqu'à prétendre que nous ne mourions que par une diminution de notre volonté?

Aujourd'hui, ce sont les médecins qui nous engagent à triompher de la maladie par l'éducation de nous-mêmes. Le remède n'est pas nouveau, mais la méthode est nouvelle, car c'est le positivisme qui l'a fournie. « Pouvons-nous, se demande le docteur Dubois, par la voie de l'esprit, par notre tenue morale, échapper à la maladie, empêcher certains troubles fonctionnels de naître, diminuer ou supprimer ceux qui existent déjà? » Et, après avoir mis à part les maladies chirurgicales, infectieuses, organiques, il répond hardiment : oui.

La plus modeste expérience — que chacun se souvienne — nous apprend que les représentations mentales peuvent entraîner un changement physique. Nous avons froid ou chaud, selon que

nous nous imaginons qu'il fait froid ou chaud. L'imagination occupée ailleurs, nous devenons insensibles. Nous pouvons ignorer des coups reçus dans la colère, une blessure au cours d'un combat, une migraine pendant une émotion d'art. Le docteur Dubois, après avoir rappelé les expériences du docteur Bernheim, cite une série de petits faits quotidiens : celui, par exemple, d'une dame incapable de supporter le parfum des fleurs dans son salon et prenant mal en apercevant un bouquet, lequel était artificiel. Si donc la puissance de l'idée est si grande, comment ne pas chercher à l'utiliser? Par une influence voulue, systématique de l'esprit sur le corps, nous arrêterons ces maux étranges qui se multiplient aujourd'hui à tel point que l'on peut dire du nervosisme qu'il s'est démocratisé, car il se retrouve dans toutes les classes sociales et produit ses ravages, son incessante gêne jusque chez l'ouvrier des villes, qui en arrive à se plaindre de tous les bizarres malaises d'une petite-maîtresse.

Quelle sera cette hygiène mentale, selon notre docteur? Une volonté forte n'est pas nécessaire. Une volonté forte eût barré la route d'emblée au cortège des maux nerveux, et ne se trouve guère chez un malade. Mais la volonté, tout le monde en a, même sans le savoir. Avec des jambes de coton on peut devenir bon marcheur. Il suffit de s'entraîner chaque jour, progressivement. On commence par un petit acte de rien du tout, et peu à peu on prend de l'empire sur soi-même. Il faut voir clairement la route que l'on veut suivre : c'est le premier précepte. Voir, se rendre compte, c'est fixer son esprit sur un point, et ce point

exercera son attraction sur nous, nous attirera.

En second lieu persuadons-nous de croire à notre santé, à notre résistance, prenons confiance en nous. Écartons de notre chemin ces mauvaises conseillères que l'on a appelées les *passions tristes*, la crainte, l'inquiétude, le découragement, le dépit, méchantes fées qui nous suscitent des obstacles imaginaires. Perdons l'habitude d'attacher de l'importance aux moindres maux : les rouages de notre machine sont si compliqués que quelque ressort grince toujours. Une disposition d'esprit vaillante et gaie nous mettra en posture de résister même à de réelles influences malsaines.

Ces conseils s'adressent même aux gens bien portants qu'aucun trouble nerveux n'a encore atteints, mais que leur pusillanimité morale prédispose à la maladie. Ils leur serviront de préservatif. Et ils aideront les malades à guérir. Mais le docteur Dubois ne se contente pas de nous engager à cette éducation de nous-mêmes dans un but pratique. Ce positiviste nous affirme que la principale utilité de la vie, c'est le perfectionnement constant de notre moi moral, et que, pour atteindre, en même temps que le bonheur, la complète santé, il faut détourner notre attention de nous-mêmes, la reporter sur les autres. « Malheur aux indifférents, s'écrie-t-il, à ceux qui ne recherchent que la satisfaction de leurs désirs matériels ! Il est dangereux de traverser la vie sans religion et sans philosophie. » Tout à l'heure le docteur Grasset nous disait à peu près la même chose. Ainsi M. Léon Daudet fait-il dire à son docteur Coutrat, dans *la Lutte*, à propos de la tuberculose : « J'ai remarqué que les croyants

résistaient mieux dans ce cas-là que les autres. C'est un escalier à remonter... et il faut une rampe, vous comprenez. »

Et voilà comment la médecine entend se servir de la psychologie. La conclusion, c'est que l'on ne saurait affaiblir, altérer les forces morales — qu'il s'agisse d'un individu ou d'une société — sans atteindre la santé physique et que c'est l'hygiène qui commande de les développer.

***

C'est très bien, dira le lecteur indulgent, mai- a pièce de M. Gustave Guiches? Quand un cris tique s'emberlificote dans les considérations générales, ce n'est point bon signe. *Vouloir* m'attire et m'éloigne à la fois. Le sujet, ou plutôt les sujets — car il y en a plusieurs — sont fort intéressants, mais ils se mêlent et l'on s'y perd. Essayons de débrouiller l'intrigue. Le héros est précisément un neurologiste, Richard Lemas, dont la réputation est universelle. Il guérit ses malades par la culture de la volonté. Vouloir, il n'y a qu'à vouloir. Lui-même va éprouver combien il est parfois difficile de vouloir. « Vouloir ce qui plaît, dira-t-il en un langage entortillé, ce n'est que du désir. Vouloir, c'est vouloir ce qu'on ne veut pas. » Cependant, je vois surgir un autre problème psychologique, plus passionnant, dont la poursuite aurait dû être le principal but de la pièce, et que M. Guiches n'a entrevu qu'en passant, trop tard, quand il s'était déjà engagé dans une autre voie. Richard Lemas deviendra prisonnier de sa doctrine : il sera

voué au désintéressement, il n'aura plus le droit de s'occuper de son propre bonheur. Ce n'est plus sa volonté qui le conduira, mais l'idée qu'il aura donnée aux autres de lui-même et qui sera plus forte que son égoïsme.

Au premier acte, le fameux praticien arrive au château d'Estal. Son beau-frère, Philippe d'Estal, depuis la mort d'une femme adorée, s'abandonne à ses nerfs. Orateur brillant, promis à la plus belle renommée, il est sans courage et sans ressort. Son mal incertain et terrible le ronge depuis quatre ans. Il est temps que Richard Lemas revienne de ses voyages aux Indes et au Japon où il était allé étudier la peste et le choléra. Lui seul peut lui rendre l'équilibre, la santé. Nous assistons à la première entrevue. Oh ! le truc du médecin pour remonter son malade est bien simple, et d'une efficacité infaillible. Il abonde dans son sens, au lieu de le plaindre, et il se plaint lui-même de maux épouvantables. Voilà notre malade distrait : nous n'aimons pas qu'on nous déclare en plus mauvais état que nous ne sommes, et nous aimons assez, quand nous souffrons, que les autres aient leur part de douleur. Tout cela est très humain, tout cela est excellent. Mais un malade ne se guérit pas ainsi en un tour de main. Pour achever la cure, Richard Lemas imagine d'attirer une femme au château, et quelle femme? cette Laurence qu'il a aimée en secret, et à cause de qui il a entrepris ces grands voyages soi-disant scientifiques. Il en est revenu guéri : c'est un homme fort, il obtient de lui-même ce qu'il veut. Laurence est précisément dans le voisinage, au sanatorium mondain qu'a créé le docteur Dariais,

sorte de charlatan et d'intrigant, prêt à spéculer sur l'influence que lui accordent bénévolement ses malades. Et notre médecin, sûr de lui, s'arrange pour mettre en présence la jeune femme et Philippe d'Estal. Il se mue en agent matrimonial.

Au second acte, la cure a parfaitement réussi. Philippe et Laurence sont mariés et donnent une fête au château, qui a repris son mouvement et sa gaieté de jadis. Cependant, le bonheur des jeunes époux est quelque peu menacé. Il a été obtenu trop aisément. Philippe a repris confiance dans l'avenir, mais il a recouvré aussi avec la santé son caractère jaloux et emporté d'autrefois. Laurence se prend à songer avec mélancolie à la femme qu'elle a remplacée et qui a mérité tant de regrets. Et puis, Richard Lemas commence à excéder son ami de sa sollicitude et de ses bienfaits. Cela est très juste, et de cette observation Labiche a même tiré *le Voyage de M. Perrichon :* la gratitude a vite fait de nous peser, tandis que nous nous souvenons longtemps de nos bonnes actions. Les propos d'un invité maladroit excitent l'irritabilité de Philippe et comme Richard met à la porte le docteur Dariais qui l'accusait de faire la cour à Mme d'Estal, Philippe, préparé à accepter cette accusation, calomnie avec la plus grande violence sa femme et son ami.

Laurence est si blessée qu'elle ne veut agréer aucune excuse. Richard, qui tente de la calmer, se laisse peu à peu — ô faiblesse ! — glisser jusqu'à l'aveu. Il l'a aimée, et il n'a pas osé le lui dire, n'ayant plus la jeunesse et n'espérant plus l'amour. Pourquoi tant de discrétion? Un homme si remarquable, si célèbre, un homme supérieur doit avoir

plus de confiance en lui-même. Certainement, elle l'aurait épousé, de préférence à ce Philippe détestable qui ne sait pas se gouverner. Transporté d'étonnement, ravi, Richard Lemas retrouve toute la force de sa passion qu'il avait domptée : désormais il ne songe qu'à son bonheur, il en a bien le droit : ne s'est-il pas suffisamment dépensé pour les autres? Sans retard, il fait part de sa résolution à Philippe, qui, revenu au calme, n'a plus qu'un désir, rentrer en grâce auprès de Laurence. Les nerveux n'ont rien de plus pressé que d'oublier les scènes qu'ils ont faites. Et Philippe accueille cette communication en riant. C'est encore un truc de médecin : pour le ramener à la raison, Richard n'a rien trouvé de mieux que de le menacer de lui prendre sa femme. Richard est muré dans son personnage. Il est l'homme bienfaisant qui veut pour tout le monde, il a perdu le droit de s'occuper de son propre bonheur. Et il faut bien qu'il se résigne à réconcilier Philippe et Laurence.

Cette pièce a un peu déconcerté les spectateurs par son indécision. Elle n'a pas tenu les promesses de son titre. Le principal protagoniste, Richard Lemas, n'a qu'une énergie d'apparence. Trop de comparses détournent l'attention du sujet. Le dialogue veut être brillant et spirituel, et il n'engage pas l'action à fond. On pressent une œuvre de valeur à tout moment, et il faut constamment en rabattre. Je crois que le véritable sujet eût été de nous montrer, sans tant de façons, un Richard Lemas prisonnier de sa thérapeutique et condamné à vouloir même quand il ne veut pas. Or, ce sujet-là n'est qu'indiqué à la fin.

IV

M. Edmond Fleg a fait jouer, il y a quelques années, au Théâtre Antoine, *la Bête*, pièce inquiétante et maladroite, trop physiologique, assez curieuse néanmoins et dont quelques scènes témoignaient d'une véritable valeur dramatique. *Le Trouble-fête* qu'a donné le théâtre des Champs-Élysées aurait mérité plus de succès qu'il n'en a obtenu. L'auteur y traite avec hardiesse et gaucherie un sujet très vrai, très actuel, qui ne serait pas un bon sujet dans un temps où l'ordre social serait indiscuté, mais ce n'est pas notre cas.

Le trouble-fête, c'est l'enfant qui va tout bouleverser dans un jeune ménage. Julien (M. Gauthier) et Lise (Mlle Gladys Maxhence, qui dans ce rôle est exquise de charme délicat et un peu frêle) s'aiment tendrement, si tendrement qu'ils n'imaginent pas dans leur douce existence un changement possible. Lui, est à la fois avocat et homme de lettres. Elle, lui sert vaguement de secrétaire et lui donne de bons conseils, car elle a du goût, et leur travail est entrecoupé de baisers. Pour les vacances ils prévoient des voyages, des courses en automobile. Ils ont pensé à leur plaisir, ils n'ont pas pensé qu'ils pourraient donner la vie. La vie, l'amour, la mort sont normalement en dehors de notre volonté. Et lorsque les premiers symptômes de la grossesse se manifestent, Lise est atterrée. Ce petit être futur, dont la venue réjouissait

32

autrefois, sera accueilli dans la tristesse et l'épouvante. Que va dire Julien? Or Julien prend très bien la chose et console de son mieux sa petite femme. J'avoue que cette scène, qui termine le premier acte, m'a un peu déconcerté. Si l'égoïsme masculin n'est qu'à fleur de peau, il n'y a pas lieu d'y prendre garde. On est bien sûr que tout s'arrangera. Je m'attendais à un égoïsme plus profond, plus dangereux, plus moderne.

Au second acte l'enfant est né et il accapare sa mère. Le père est relégué dans une pièce à moitié déménagée, où il ne retrouve plus ni ses dossiers ni ses livres de droit. Il a subitement passé au second plan. Et précisément on ne nous explique pas très bien comment cette jeune femme, que nous avons vue si amoureuse, a si vite abdiqué sa passion conjugale pour n'être plus qu'une maman. La pièce est tout entière assez mal composée : les caractères demeurent incertains, çà et là un ton de naïveté surprend, et puis des fragments de scènes, des phrases de dialogue viennent vous reconquérir, vous captiver, vous charmer. On passe par de continuelles alternatives d'agacement et de contentement. Lise ne veut plus être qu'une nourrice aux petits soins pour son bébé, et si son nouveau rôle exige qu'elle fasse chambre à part, elle ne s'apitoiera nullement sur la déconfiture de son mari. Nous non plus, d'ailleurs. Et que peut bien nous faire le cas de ce pauvre homme un peu comique dans son infortune? Qu'une femme soit malade ou qu'elle ait des enfants, cela peut évidemment compliquer l'existence d'un mari, mais cela le regarde. Les hommes ont toujours dû supporter les maux et les ennuis physiques, mais il

faut aujourd'hui qu'on les plaigne. C'est pourquoi je disais tout à l'heure que le sujet du *Trouble-fête* ne serait pas un bon sujet dans un temps où les nécessités de la vie ne seraient pas en discussion. Elles le sont aujourd'hui, et c'est assez monstrueux. La paternité, la maternité excitent la révolte. Rien ne démontre mieux un état de décadence que cette peur de la vie. Par là le sujet du *Trouble-fête* reprend sa force dramatique. Encore faudrait-il que cette étude de mœurs fût plus large, mieux posée, moins réduite à la crise un peu enfantine d'un petit ménage bien gentil.

Naturellement une femme veut profiter de cette crise conjugale, la femme fatale. Celle-ci est une sorte de neurasthénique ennuyée et surtout ennuyeuse. Julien se laisse prendre à ses filets. Et voici que la jalousie commence à s'emparer de Lise. Elle la rendra à son mari. Très maladroitement, en bonne petite femme qui ne sait pas grand'-chose de la vie et de ses complications, Lise met Julien en demeure de choisir, comme ça, brusquement. Julien, outré, veut partir, il part, mais — et c'est l'épilogue — il a eu l'esprit de l'ascenseur. Et nous retrouvons la paix au logis, le mari et la femme réconciliés. Et même, c'est maintenant Julien qui s'inquiète de l'enfant et Lise qui le calme et le rassure. Il faut pour la paternité et la maternité un apprentissage. Rien ne s'improvise.

Il y a dans cette œuvre incomplète beaucoup de qualités et des détails fort bien vus. M. Edmond Fleg s'est rendu compte des dangers que présente dans la société contemporaine l'incompréhension du mariage. On ne sait plus ce que c'est que le

mariage, et d'ailleurs ne l'a-t-on pas privé de sens en le soumettant au caprice des époux, en le réduisant à un bail de courte ou de longue durée au gré des contractants? On se marie pour le plaisir. Et si le plaisir diminue, aussitôt on ne veut plus du mariage. Si l'un des époux vieillit plus vite, il convient aussitôt de l'abandonner. Et comment, dès lors, supporterait-on la maladie, les mille contraintes de l'existence commune, les enfants?

C'est l'immense abîme qui s'est creusé entre les littératures classiques et la nôtre. Les littératures classiques s'épanouissaient en des temps où l'ordre social n'était pas en cause. Elles supposaient la soumission à cet ordre social, et, ceci admis, elles pouvaient se livrer à la psychologie en toute sécurité, car elles n'ébranlaient aucune pierre de la maison. Aujourd'hui tout est remis en cause, toutes les pierres sont ébranlées. On ne peut les toucher sans être accusé de les renverser ou de les consolider. Un auteur dramatique, un romancier ne peuvent malheureusement plus se borner à l'étude des caractères, parce qu'ils rencontrent bon gré mal gré les mille contradictions dont notre société est faite. Ils se heurtent à l'anarchie, tandis que leurs prédécesseurs participaient à un ordre dont ils pouvaient n'avoir aucun souci. Et s'ils traitent du mariage, les voilà contraints de définir ce qu'ils entendent par là, sans quoi on n'y comprend plus rien, car il y a mariage et mariage. Si leur observation les amène à découvrir ces lois de protection vitale dont les sociétés, sinon les individus, ne peuvent se passer, ils ont l'air de prendre parti. Or on n'a pas le droit, quand on a

l'honneur d'écrire, de passer outre à son observation. Nous subissons en art le poids de plus de cent années de confusion politique et morale...

***

La *Gloire ambulancière* de M. Tristan Bernard est une œuvrette assez banale. C'est du comique de situation, partant du comique facile. Une jeune femme est tombée malade subitement. Le mari est affolé. Tous les parents accourent. Il y a rivalité entre les deux branches, celle de Monsieur et celle de Madame. On va chercher le grand médecin. Comme cela se prolonge, peu à peu chacun songe à ses affaires et toutes les sortes d'égoïsme apparaissent. Le parent pauvre voudrait bien s'en aller parce qu'il attend des clients et peut-être une bonne occasion. La mère du mari n'admet pas que la tante de la femme soit admise dans la chambre de la patiente quand elle-même n'y est pas entrée. Un cousin éloigné se rapproche d'une cousine pour lui faire la cour, etc. Enfin, quand le grand médecin a décidé solennellement qu'on aurait recours à une opération, la nature a déjà opéré et la malade est guérie. Dans les circonstances les plus graves, il y a beaucoup de détails ridicules. On ne les voit pas quand on y est mêlé. Vous pouvez imaginer des conversations à peu près semblables pendant un enterrement, pendant une opération, pendant un accouchement. On prête une minute attention au malheur d'autrui ; après ce sacrifice, on recommence à penser à soi.

V

N'ayant pas été convoqué à la reprise des *Oberlé* à l'Ambigu, je m'en suis consolé en lisant *la Douce France*, que M. René Bazin écrivit pour les petits Français et qui est une bonne nourriture pour tous les autres.

Je connais peu d'épisodes de l'histoire aussi émouvants que celui de la croisade des enfants. Elle ne servit de rien, mais la beauté, à quoi sert-elle, sinon précisément à nous exalter par l'émotion? Plusieurs milliers d'enfants ayant entendu parler de ce tombeau du Christ que leurs pères n'avaient pas su garder, et qui était aux mains des infidèles, entreprirent de le délivrer. Agités de foi et d'espérance, ils se mirent en route. Quand ils apercevaient un château ou une ville à l'horizon, ils tendaient les mains et s'écriaient :

— N'est-ce pas là Jérusalem?

Les jours passaient, et ce n'était jamais Jérusalem. Ils ne purent y parvenir. Ils jonchèrent les chemins de leurs jeunes corps, fleurs fragiles trop vite arrachées au jardin natal, mais ils furent à leur manière des héros, si l'héroïsme consiste à la fois dans l'élévation du but et la volonté de l'atteindre, non pas dans le succès.

Mais il nous faut aujourd'hui des héros qui réussissent. Nous ne voulons pas d'une diminution de la France dans le monde, nous en avons assez d'une position de vaincus. C'est pourquoi il

convient d'entreprendre une nouvelle croisade d'enfants. Elle consistera à les préparer à la victoire française. Un jour, une heure, une minute parfois suffisent à élever un homme au-dessus du niveau commun. Les occasions de donner notre mesure ne sont ni fréquentes, ni longues. Mais quelle préparation ont souvent exigée ce jour, cette heure ou cette minute !

Voici que M. René Bazin se fait le Pierre l'Hermite de cette nouvelle croisade. Comment il accepta une telle mission, lui-même l'a raconté dans la courte préface de *la Douce France.* Au mois d'août 1909, l'Alliance des maisons d'éducation chrétienne, réunie à Nancy, souhaita la publication d'un livre destiné à faire aimer la France davantage par les petits écoliers. Elle s'adressa à M. René Bazin. L'auteur du *Blé qui lève* pouvait-il refuser de jeter le grain dans le sillon? Il fut bientôt décidé. « Oui, répondit-il, j'écrirai pour les écoliers de France, je leur dirai ce qu'est l'âme de ce pays, son caractère, sa vocation, son visage de nation... » Et ce livre, il vient de l'écrire.

Rien n'est plus malaisé que d'écrire pour les enfants. Pourquoi? Parce que rien n'est assez simple, ni assez beau, ni assez vrai pour eux. Il leur faut du vécu magnifié. Les contes, les sorcelleries et les magies les peuvent divertir, mais leur cœur n'y est pas tout entier. Au contraire, donnez-leur des détails justes sur de belles actions claires, ils seront enchantés. Cherchez les histoires auxquelles iront leurs préférences, que vous pouvez leur lire ou leur raconter pour les faire tenir tranquilles. Pour ma part, j'en ai fait l'expérience, ne craignez pas d'aller tout droit aux chefs-d'œuvre.

On ne les intéresse passionnément qu'avec *l'Iliade*, des épisodes de *l'Odyssée*, *la Chanson de Roland*, le Napoléon du *Médecin de campagne* de Balzac, la *Nerte* de Mistral. Je cite les sujets qui me reviennent à l'esprit, mais on peut mesurer leur puissance. Le tort qu'ont eu la plupart des écrivains pour enfants, c'est d'avoir été puérils. Ils se sont imposé toutes sortes de contorsions pour se baisser. Or, il ne faut pas se baisser, mais se simplifier. Ce n'est point la même chose. Oui, l'enfant réclame des chefs-d'œuvre, parce que les chefs-d'œuvre sont simples et réalistes.

Et puis, un livre sur la France, comment l'entreprendre? Comment faire tenir en quelques centaines de pages une terre si vaste, si belle et si féconde, et qui porte tant de maisons et tant de cimetières, tout le passé et tout le présent, l'histoire de tant de siècles, et la vie des provinces, et l'unité nationale, et les richesses du sol, et toutes les puissances de durée? Cette difficulté, M. René Bazin l'a franchie avec une aisance surprenante. Comme les imagiers du moyen âge illustraient un texte de la Bible, avec la même conscience, la même paix intérieure, il a illustré son pays. L'enfant a des yeux pour voir, mais ses yeux ne sont pas débrouillés, il faut lui apprendre à s'en servir. Il faut le lui apprendre sans délai : plus tard, il serait trop tard, car l'habitude s'en sera mêlée, et il ne verra plus les choses dans leur splendide nouveauté.

Je connais une dame de Reims qui, voulant parler aux femmes du peuple et se lier avec elles, eut l'idée de leur faire une sorte de petite conférence familière sur la cathédrale, sur sa construc-

tion, sur son art, sur ses détails d'architecture, sur les événements dont elle fut témoin. Elle ne sut pas tout de suite le résultat de son essai. On n'est pas très communicatif chez les petites gens. Mais, un jour, elle fut accostée dans la rue par une vieille femme, qui lui dit : — Vous savez, madame, que je ne passe jamais devant sans m'arrêter pour la regarder. — Et qui donc? — L'église. Je ne savais pas qu'elle était comme ça. Vous comprenez, on ne sait pas, personne ne vous le dit. Mais c'est vrai qu'elle est joliment belle...

Eh bien, les petits enfants auxquels M. René Bazin parle familièrement de la France, j'imagine qu'ils seront tentés souvent de lui faire pareille réponse. — C'est vrai, diront-ils, qu'elle est *joliment belle.* Nous ne le savions pas, ou nous ne le savions pas assez. Il faut savoir ; sans ça on passe vite, on ne s'arrête pas...

Il la leur montre dans ses harmonieuses proportions, partagée heureusement entre la plaine et la montagne, si diverse et pourtant reconnaissable toujours à une certaine douceur de climat, de langage, de mœurs, et aussi à une certaine gaieté, qui est la coquetterie du courage devant le travail, devant la vie. Surtout il la montre habitée. Il dénombre les noms de ceux qui l'habitent. Et c'est toute une série de portraits découpés avec un art ingénieux, délicat, exquis. Chacun a son tour, le meunier et le boucher, le tisserand et le forgeron, le pêcheur et le berger, le jardinier et le laboureur. Et, sans doute, les métiers au grand air sont un peu favorisés. Mais il y a la dentellière, la dentellière avec laquelle rivalise M. René Bazin qui, des mots, des mots de France, se sert comme

de fils d'or ou d'argent pour composer la dentelle de ses phrases.

Sans doute, il s'attarde à la campagne. Mais les campagnes chez nous tiennent tout de même plus de place que les villes. Nos populations sont surtout agricoles. M. Bazin aime à causer avec les paysans, à citer leurs mots, tantôt poétiques comme *On n'est pas les maîtres des feuilles*, tantôt profondément humains comme ce magnifique *Il n'y a de bonheur que là où il y a des pauvres*, qui s'incline devant la loi naturelle de l'inégalité. Résisterai-je au plaisir de lui en citer un que j'ai noté dans *le Pays natal?* Une vieille paysanne, après une longue vie de peine et de sacrifice, était en train de mourir, et une voisine, qui ne savait que dire, la consolait comme elle pouvait : — Vous irez au Paradis, ma bonne Julienne. — Pardi ! répliqua la mourante, où voulez-vous que j'aille?...

Après ces tableaux des bonnes gens de France en habits de travail, en voici qui nous les montrent en toilettes de fête. Ne faut-il pas célébrer la Noël, et Pâques, et la mélancolique Toussaint où les tombes se changent en jardins? Le dernier jour d'octobre dernier, je me souviens d'avoir rencontré, sous une allée d'arbres qui gardait avec peine sa parure de feuilles dorées, tout un cortège de jeunes paysannes. La voûte leur donnait un cadre gothique, et de leur bras levé elles soulevaient des corbeilles de chrysanthèmes qu'elles portaient sur la tête.

— Où allez-vous? leur demandai-je.

— Nous allons au cimetière.

Cette pensée de la mort et l'automne environ-

nante achevaient la perfection de leur jeunesse chargée de fleurs.

M. René Bazin ne s'en est pas tenu à la France que limitent nos frontières. Il n'a oublié ni la France d'au delà des mers, ni, surtout, cette France d'au delà des Vosges, qui se défend avec un calme si sûr et une patience si redoutable pour garder son autonomie, puisque nous n'avons pas su provoquer son retour. Et il a été conduit à faire une part, une large part, Dieu merci ! aux récits militaires par quoi s'atteste la vigueur nationale. Il a dû se borner. Tant d'autres belles aventures se présentent à notre souvenir en même temps que celles qu'il a choisies. Mais les siennes sont bien choisies.

Les biographies des hommes d'action mettent du sang aux joues de ceux qui les lisent, lorsqu'ils ont en germe des qualités d'énergie. Enclins à tout rapporter à nous-mêmes, nous calculons ce que ces chefs avaient déjà fait à notre âge, et notre inertie nous blesse. L'enseigne Henry défendant le Peï-Tang, le lieutenant de vaisseau Dartige du Fournet forçant les passes du Menam, le capitaine Fiegenschuh inscrivant sur son carnet : *Commandez huit tirailleurs pour me porter, et huit en armes. Venez avec moi pour que je puisse voir la ville*, car, sa blessure l'empêchant de parler et de monter à cheval, il veut néanmoins visiter sa conquête ; et tant d'autres dont la liste s'allonge heureusement chaque jour : hier un Marchand traversant le désert, un lieutenant Hourst descendant les rapides de Boussa et, dans ce grand danger, photographiant les berges ; aujourd'hui ceux du Maroc, et le lieutenant Beaumont au-

dessus de la coupole de Saint-Pierre, et ce Brindejonc de vingt ans qui s'enlève au-dessus de Berlin dans l'ouragan en criant aux Allemands stupéfaits : « Les Français se f... du temps et du vent. » — Voilà des images pleines de vertu, des visions frappantes pour des regards d'enfants.

Avant de partir pour le Tonkin où il devait mourir, Francis Garnier énumérait en riant à sa mère les difficultés de l'entreprise, puis il ajouta :

— Cela ne fait rien, maman. En avant pour la vieille France !

La mère de Francis Garnier savait bien que sa douleur même, ça ne faisait rien, et elle ne songeait pas à retenir son fils.

Que les petits lecteurs de M. René Bazin éprouvent, après l'avoir lu, le besoin de dire à leur tour : « Pour la douce France, en avant !... »

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS CITÉS DANS LES TROIS VOLUMES

A

B

D

E

F

G

H

I

J

M

N

R

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES OUVRAGES CITÉS DANS LES TROIS VOLUMES

A

B

J

K

L

M

Q

R

S

T

U

V

W

Z

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

1911-1912

OCTOBRE 1911

NOVEMBRE 1911

DÉCEMBRE 1911

JANVIER 1912

FÉVRIER 1912

MARS 1912

AVRIL 1912

MAI 1912

JUIN 1912

DEUXIÈME PARTIE

1912-1913

OCTOBRE 1912

NOVEMBRE 1912

MAI 1913

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 19085.



